



Universidade de Aveiro
2021

BEATRIZ ISABEL
PAIVA VENTURA

BATERIA JAZZ, INOVAÇÃO E INDIVIDUALIDADE –
A ABORDAGEM DE MARITO MARQUES

BEATRIZ ISABEL
PAIVA VENTURA

BATERIA JAZZ, INOVAÇÃO E INDIVIDUALIDADE –
A ABORDAGEM DE MARITO MARQUES

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Nuno Aroso e Doutor João Martins, Professores do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha mãe e ao meu pai.

o júri

presidente

Prof. Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo
Santander Rodrigues

professor auxiliar da Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes

professor associado com agregação da Universidade de
Évora

orientador

Prof. Doutor Nuno Mendes Moreira Aroso

professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Os meus sinceros agradecimentos: aos Professores Nuno Aroso e João Martins, pela orientação científica e artística ao longo deste percurso. Obrigada por sempre estarem disponíveis e demonstrarem interesse. Ao Bruno Pedroso, pela orientação técnica e conhecimento partilhado. À Universidade de Aveiro, por oferecer as condições necessárias à concretização deste projeto. Ao Marito Marques, pela partilha, esclarecimento, tempo e paciência dedicado à partilha de informação e recursos para esta dissertação. Também agradeço aos músicos que me acompanharão no recital. Por fim, aos meus pais por sempre estarem ao meu lado nesta jornada.

palavras-chave

jazz, jazz-rock, bateria, baterista contemporâneo, Marito Marques, *drumming*, recursos técnicos, inovação, individualidade.

resumo

Este projeto aborda os recursos técnicos utilizados por Marito Marques, que lhe concedem inovação e individualidade. Numa primeira fase, expõe-se, desde a década de 1960, os factos históricos dos movimentos e estilos de jazz, de seguida mostra-se os processos históricos que conduziram à composição do *kit* moderno de bateria. Na terceira fase, debate-se, a partir da opinião de vários instrumentistas, o papel do baterista no jazz contemporâneo. Por último, analisa-se a sua inovação e individualidade, a partir das transcrições e dos recursos técnicos utilizados por Marito Marques.

keywords

jazz, jazz-rock, drums, contemporary drummer, Marito Marques, drumming, technical resources, innovation, individuality.

abstract

This project addresses the technical resources used by Marito Marques, which grant him innovation and individuality. In a first phase, since the 1960s, the historical facts of jazz movements and styles are exposed, then the historical processes that led to the composition of the modern drum kit are shown. In the third phase, based on the opinion of several instrumentalists, the role of the drummer in contemporary jazz is debated. Finally, it analyzes its innovation and individuality, based on transcriptions and technical resources used by Marito Marques.

Índice

Introdução.....	1
Objetivos do projeto	2
Enquadramento teórico	2
Metodologia.....	5
1. O jazz depois de 1960 – estilos e movimentos	7
1.1 <i>Free jazz</i>	7
1.2 Modal jazz: Davis e Coltrane	9
1.3 <i>Jazz-rock</i>	9
1.4 <i>New Age</i>	16
1.5 <i>Smooth Jazz</i>	16
1.6 <i>Acid jazz</i>	17
1.7 Exploração de novas formas fora da América.....	17
1.8 Ressurgimento do jazz nos EUA	18
1.9 Neotradicionalismo	20
1.10 Pós-modernismo	20
1.11 Fusão e Inovação.....	21
1.12 Fusão, inovação e Marito Marques.....	22
2. História da bateria moderna	22
2.1 Bombo	29
2.2 Caixa	34
2.3 Timbalões	36
2.4 Pratos	38
2.5 Baquetas e vassouras	42
2.6 Peles	44
2.7 Considerações finais.....	45
3. Papel do baterista no jazz contemporâneo	46
4. Marito Marques	51
4.1. Biografia	51
4.2. Análise.....	52
4.2.1. “Abri Bo Janela”.....	53
4.2.2. “Allendale Street”.....	55
4.2.3. “Alone”	63
4.2.4. “Carta para Casa”	66
4.2.5. “Zapal Lampe I Nie Czekaj”	67

4.2.6. “Pintassilgo”	73
4.2.7. “Dia Chuvoso”	83
4.2.8. “Na Eira”	89
4.2.9. “Northern Lights”	96
4.2.10. “Bird’s Shadow”	101
4.2.11 “Bica”	106
4.3 Reflexões finais.....	110
5. Recital Final do Mestrado em Performance – Jazz – Bateria	112
5.1 “Alone”	113
5.2 “Black Narcissus”	115
5.3 “Chromazone”	117
5.4 “April Joy”	120
5.5 “Arjuna”	122
5.6 “Skylark”	124
5.7 “When you want to skedaddle but you can’t”	126
Conclusão	129
Glossário	131
Referências bibliográficas	133
<i>Webgrafia</i>	134
Apêndices	135
Anexos	298

Índice de figuras

Figura 1: <i>Cymbal striker</i> anexado ao pedal de bombo.	24
Figura 2: Sonny Greer e a sua bateria, com Duke Ellington, Chicago, 1940.....	25
Figura 3: <i>Kit</i> de bateria de jazz <i>standard</i>	26
Figura 4: Tony Williams com o seu set de bateria característico do movimento de jazz <i>rock/fusão</i>	27
Figura 5: <i>Kit</i> de bateria de Dennis Chambers.....	28
Figura 6: <i>Kit</i> de bateria de Mark Guiliana.	28
Figura 7: <i>Kit</i> de bateria de Jojo Mayer.	29
Figura 8: <i>Kit</i> de bateria de Nate Wood.	29
Figura 9: <i>Shells</i> (conchas) de bateria.	30
Figura 10: Abafador aplicado à frente do bombo.	30
Figura 11: <i>Tension lug</i>	31
Figura 12: <i>Telescoping spurs</i>	31
Figura 13: <i>Lithophone</i>	31
Figura 14: <i>Overhanging</i> ou <i>swing pedal</i>	32
Figura 15: <i>Heel pedal</i>	32
Figura 16: <i>Toe pedal</i>	33
Figura 17: Pedal da Ludwig Drum Company inventado em 1909.....	33
Figura 18: Bordões.	34
Figura 19: <i>Tension rod</i>	34
Figura 20: ‘Acabamentos’ mais populares.	35
Figura 21: <i>Flanged rims</i>	35
Figura 22: <i>Spring tension lug</i> . O <i>spring</i> é uma pequena peça que se encontra dentro do <i>lug</i>	36
Figura 23: Timbalão chinês.	36
Figura 24: <i>Roto-toms</i>	37
Figura 25: <i>Octobans</i>	37
Figura 26: <i>Gong tom-toms</i>	38
Figura 27: O prato <i>zinger</i> (em baixo).	38
Figura 28: Página de catálogo da Ludwig com vários tipos de suporte.	39
Figura 29: <i>Sizzle</i>	40
Figura 30: <i>Rivets</i>	40
Figura 31: <i>Sock</i> ou <i>snowshoe</i>	41
Figura 32: <i>Low-boy</i> ou <i>low-sock</i>	41
Figura 33: <i>Hi-hat</i> com o <i>cable-operated</i>	42
Figura 34: Baquetas.	43
Figura 35: Baquetas de tímpano.	43
Figura 36: Vassouras.	44
Figura 37: Notação de bateria.....	52
Figura 38: Variações do <i>paradiddle</i>	80

Introdução

No âmbito do Mestrado em Música do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro na área de Performance-Jazz, especialidade bateria, foi proposta a realização de um trabalho final, cuja temática, por mim selecionada, é a análise dos recursos técnicos utilizados por Marito Marques foi o tema escolhido. Esta investigação culminará na apresentação de um recital onde, também expressando a individualidade da autora desta dissertação, aplicar-se-á os recursos técnicos de Marques ao seu *drumming*. As composições eleitas para análise foram: “Abri Bo Janela”, “Allendale Street”, “Alone”, “Carta Para Casa”, “Zapal Lampe/ Nie Czekaj” do álbum *Magic Everywhere* (2013), “Pintassilgo” do EP *Live at Revolution* (2014) e “Dia Chuvoso”, “Na Eira”, “Northern Lights”, “Bird’s Shadow” e “Bica” do álbum *Na Eira* (2016). No que concerne ao recital, os temas executados, nos quais se aplicarão os recursos técnicos de Marques, serão os seguintes: “Skylark” com letra de Johnny Mercer e música de Hoagy Carmichael, editada pela primeira vez em 1941; “Black Narcissus” de Joe Henderson, do álbum *Black Narcissus* (1977); “April Joy” de Pat Metheny, *Pat Metheny Group* (1978); “Chromazone” de Mike Stern, *Time in Place* (1988); “Arjuna” de Chris Potter, *Follow the Red Line - Live at the Village Vanguard* (2007); “Alone” de Marito Marques, *Magic Everywhere* (2013) e “When you want to skedaddle but you can not” (2020) de Beatriz Ventura.

Também no decurso desta dissertação serão abordados os estilos e movimentos depois da década de 1960, onde se referenciará os factos históricos que permitiram a sua manifestação, como hodiernamente o cenário do jazz é descrito e onde Marito Marques se encaixa. De seguida, serão explicadas a génese do *kit* moderno de bateria e as alterações que o *hardware* foi sofrendo. Esta dissertação explora o papel do baterista no jazz contemporâneo. No que concerne a este tópico, Katuszonek (2014) defende que o baterista no jazz contemporâneo desenvolveu e incorporou múltiplas influências de estilos e recursos técnicos de vários géneros de música, que têm vindo a desenvolver-se desde os meados da década de 1980, Cortés (2017) acrescenta que o baterista deve estar preparado para enfrentar repertórios clássicos e outros mais modernos ou contemporâneos que possam exigir conhecimento de outras músicas ou estilos.

Com este projeto final de Mestrado pretende-se analisar os *comping’s* e solos de Marito Marques, que dará conhecimento dos seus conceitos musicais, e, assim, ter-se-á mais uma fonte de inspiração para desenvolver o *drumming*.

Objetivos do projeto

Este trabalho tem como problemática perceber, a partir do *drumming* de Marito Marques, o que é inovador na sua abordagem. Igualmente, será relevante entender a sua individualidade através dos recursos técnicos que executa. Outra questão central é a desmistificação da interpretação do jazz contemporâneo na bateria, de forma a apaziguar a ideia comumente referida de que “isso deve ser sentido, não pode ser ensinado”.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é explanar os recursos técnicos e a inovação de Marito Marques na bateria no jazz contemporâneo, enquanto os objetivos específicos são:

- compreender e dissecar os recursos técnicos executados por Marques;
- explicar a individualidade do *drumming* de Marito Marques;
- incentivar a criatividade na *performance* no jazz contemporâneo, através da exposição da inovação de Marito Marques;
- desmistificar o papel da bateria no jazz contemporâneo;
- desenvolver um trabalho académico para a disciplina da bateria no jazz contemporâneo, devido à insuficiência de conteúdo documentado;
- dar visibilidade a um músico português nacionalmente e internacionalmente conhecido.

Enquadramento teórico

O jazz em Portugal está, ainda, pouco documentado. Existem poucas fontes bibliográficas, há conteúdos notoriamente incompletos e, em geral, informação pouco fundamentada. Como Luís Figueiredo (2016, p:31) refere na sua tese “... é seguro afirmar que qualquer trabalho sobre jazz produzido no contexto académico em Portugal ainda se reveste de especial urgência e necessidade.”

O jazz está em constante mutação. Desde a década de 1950 o jazz sofreu fragmentações e apareceram novos estilos e tendências que coexistirão nas décadas seguintes (Cortés, 2017). Embora tentemos relacionar diferentes estilos de jazz com estágios cronológicos específicos, tal como o autor refere, não se pode esquecer que nenhum novo estilo substitui ou faz desaparecer o anterior. Na verdade, o jazz deve ser pensado como uma acumulação de estilos (Cortés, 2017), um termo muito comum no universo jazzístico no qual se enquadram, por exemplo, o *bebop*, *hardop* e o *cool jazz*. A partir da década de 1980, os estilos de vanguarda e fusão cresceram, procurando-se novas

fontes de inspiração, tal como a designada Música do Mundo. Com a chegada da *internet*, o jazz revelou-se mais acessível, gerando um mercado global onde o público tem acesso a uma quantidade ilimitada de discos, livros, concertos e vídeos relacionados com os géneros e estilos deste universo musical. Esta abertura e globalização impediu que o jazz contemporâneo seja associado a uma estética definida e delineada (Cortés, 2017).

Um dos aspetos intrínsecos à própria génese do jazz é a inclusão da percussão num *ensemble* instrumental e, em particular, a bateria. O instrumento é tão significativo que nas duas primeiras décadas do século XX o que distinguia uma banda de uma banda de jazz era o uso da bateria (Hemsworth, 2016).

Devido à sua importância, Hemsworth (2016) refere as várias definições que investigadores deram à palavra bateria, a importância desta na “nova música”, o desenvolvimento da caixa, do bombo, dos pratos dos timbalões e a “assimilação dos ritmos do mundo” para explicitar o seu desenvolvimento. Nesta dissertação, Hemsworth menciona Gioia (1997) explicitando que, a partir do estilo de jazz apelidado *bebop*, o baterista deixou de conduzir o tempo no *hi-hat*, passando a fazê-lo no *ride*. Lopes (2015) declara que a bateria “É um dos instrumentos do século XX que esteve na génese de toda uma nova cultura de géneros e subgéneros musicais.” (Hemsworth, 2016, p:16). A abordagem sobre este assunto é ainda parca, apesar dos contributos de Pereira (2016). O autor trata da contextualização histórica da bateria referindo Boffi (1999, p:19), mencionando que a bateria era “um grosseiro instrumento de percussão, mas que adquire rapidamente a fisionomia da atual bateria”. Prossegue, dissertando que, entre 1830 a 1900, as múltiplas influências socioculturais e a integração dos instrumentos de percussão em grupos e bandas permitiram a conseqüente mudança destes. Também no *The New Grove Dictionary of Jazz* (Barry Kernfeld, 2002) na entrada “*Drum set*” é mencionada uma breve história dos elementos que constituem a bateria. Brown (2002) explica o desenvolvimento do bombo, do pedal, da caixa, timbalões, pratos, baquetas e vassouras.

Apesar de os autores supramencionados referirem as mudanças mais significativas do *set* de bateria no jazz, a sua história ainda não acabou. A bateria no jazz contemporâneo procura inovar e encontrar novas vias para desenvolver uma linguagem, expressão e inovação própria. Atualmente, com a oferta de instrumentos de percussão acústicos e eletrónicos, os *sets* são modificados de acordo com cada baterista, havendo uma infinidade de soluções para o *set* de jazz contemporâneo. Tornou-se difícil definir qual o *set* de bateria que caracteriza o estilo, portanto o jazz contemporâneo incentiva a criatividade do baterista, o que acaba por gerar um estilo único e reconhecível (Cortés,

2017).

No jazz contemporâneo não só há desenvolvimento do *set* de bateria, como também dos recursos técnicos usados pelos bateristas. Na abordagem dos recursos técnicos no jazz contemporâneo não existe apenas uma maneira de execução, cada baterista cria os seus recursos técnicos e a sua singularidade. Portanto, é relevante explicar os recursos técnicos de bateristas de jazz contemporâneo.

Mark Guiliana desenvolve um conceito denominado “D.R.O.P” onde afirma que são “The four tools that I use most often to create new musical statements on the drum set.” (2016, p:8). O “D” corresponde a *dynamics* (dinâmicas - o volume na qual a ideia musical é tocada), o “R” ao *rate* (ritmo – a subdivisão rítmica para tocar uma ideia musical), o “O” à *orchestration* (orquestração – em qual elemento do *set* a ideia aparece) e, por fim, o “P” ao *phrasing* (fraseado – onde a ideia musical existe em relação à unidade de tempo). Por outro lado, Benny Greb criou duas etapas para desenvolver a sua técnica. Na primeira, Greb estabelece um padrão contínuo entre dois elementos e escolhe um terceiro como improvisador, explora esta técnica com colcheias *even* e tercinas. Na segunda etapa, o baterista explora os *odd groupings* de três, cinco e sete. Para ajudar no *phrasing* dos *odd groupings*, estabelece uma palavra para cada um deles. O três associa a *ra-di-o*, o cinco a *u-ni-ver-si-ty* e o sete a *lis-ten to the ra-di-o*. Para tornar este recurso espontâneo estabelece o seguinte método: tocar os *patterns* em semicolcheia e colcheia e os rudimentos e *stickings* em *odd groupings*, dando exemplos no seu livro desta aplicação (Greb, 2012). A técnica utilizada por Frank Katz possui semelhanças com a de Greb. Katz estabelece um padrão contínuo entre dois elementos e escolhe um terceiro como improvisador. Ainda aborda um recurso ao qual ele deu o nome de *frankafied flams* e *frankfied unisons* (Katz, 2006).

No que concerne à técnica dos pedais da bateria (*hi-hat* e bombo), Jojo Mayer editou um conjunto de *DVD's* onde explica pormenorizadamente as diferentes técnicas que existem e como desenvolveu a sua. Este *DVD* (2014 - *Secret Weapons for the Modern Drummer – Part II*) foi o primeiro método mais completo e explicativo deste recurso.

Igualmente, Steve Gadd é um instrumentista que inovou nos recursos técnicos da bateria jazz contemporânea; ele definiu o som da bateria na década de 1980, devido ao uso de timbalões menores que os músicos usavam naquela altura e à captação de som que era feita com os microfones mais próximos das peças da bateria. Permanece, até à atualidade, uma referência para os bateristas (Reimer, 2013). Gadd desenvolveu o *gadd*

paradiddle, baseado no *sticking* do *paradiddle* onde ele aplica o *linear sticking*, no qual nunca há a execução de duas notas ao mesmo tempo.

Por último, esta pesquisa recai sobre Marito Marques, baterista português de jazz contemporâneo. Marques nasceu em Arganil, Portugal, a 11 de julho de 1987, e atualmente reside em Toronto, Canadá. Estudou em Nova Iorque na *Drummer's Collective* e na *Manhattan School Music* com John Riley, Kendrick Scott e Ignacio Berroa. Tocou e gravou com vários músicos, tais como, Anna Maria Jopek, Ivan Lins, Mino Cinelu, Aurea, Gregoire Maret, Yami, Fingertips, Carlos do Carmo e Ron Westray. Em 2013, editou o seu primeiro álbum, intitulado *Magic Everywhere*, em 2014, o EP *Live at Revolution* e, no ano de 2016, o álbum *Na Eira*. Este álbum funde a música Portuguesa com a Norte-Americana¹. A informação sobre este baterista era escassa, com apenas uma pequena biografia no seu *website* e uma breve entrevista no *site* de baterias *Yamaha*. Por este motivo, pretende-se investigar este baterista para preencher o espaço vazio que existe sobre o mesmo, revelando e explicando a sua estética musical. Abordar este baterista vai permitir explanar a sua individualidade estilística e a sua importância, apesar da sua juventude, no desenvolvimento da bateria no jazz contemporâneo.

Metodologia

Este trabalho tem uma vertente teórica que terá implicações práticas, a metodologia será dividida em dois momentos, um de pesquisa e análise bibliográfica e outro de componente performática.

Na pesquisa bibliográfica importará o levantamento dos movimentos estéticos ligados ao jazz a partir da década de 1960, desenvolvidos no mundo ocidental, salientando o *fusion jazz*, articulando com a história da bateria, de forma a esclarecer a interpretação contemporânea da bateria jazz e o papel do baterista no jazz contemporâneo. Também serão dissecados os recursos técnicos usados por Marito Marques no jazz contemporâneo, através da escuta analítica, da transcrição e análise das interpretações e solos das suas composições.

Num segundo momento, dando seguimento aos estudos práticos desenvolvidos neste curso e como pináculo da reflexão proposta, haverá um recital que explora as possibilidades práticas e musicais da assimilação dos recursos técnicos de Marito

¹ Ver link: https://pt.yamaha.com/pt/artists/m/marito_marques.html

Marques no jazz contemporâneo. Os recursos que irão ser descortinados vão servir como influência para tocar as composições selecionadas no recital.

1. O jazz depois de 1960 – estilos e movimentos

O jazz é criado, principalmente por afro-americanos, no início do século XX através da amalgama de elementos da cultura euro-americana e música africana tribal. Esta música não pode ser rotulada como *folk*, popular ou *art music*, pois mescla características de todos eles (Collier, 2002). O jazz tem mostrado uma tendência para uma rápida transformação, geralmente motivada pela rebelião de jovens e tensão entre músicos de diferentes gerações. Também é de mencionar que a globalização do jazz permitiu-lhe absorver várias particularidades dos lugares em que se fixa, comprovando que o jazz não é caracterizado por práticas estáticas, mas sim uma atitude (Gioia, 2011). Antes da década de 1960, o jazz teve outros estilos e movimentos que contribuíram para o aparecimento do *free jazz*. Na origem do jazz surgiu *plantation songs*, *ragtime*, *blues* e *New Orleans jazz*. Quando o jazz se tornou *mainstream* é de nomear o jazz sinfónico e a *Big-Band Era*. Depois do declínio das *Big-Bands*, despontou o jazz moderno, subdividido em *be-bop*, *cool jazz* e *hard-bop* (Collier, 2002).

1.1 *Free jazz*

Na década de 1960, o movimento *bop* estava a enfraquecer devido aos *boppers* não terem desenvolvido a forma, pois quinze anos depois das gravações dos discos considerados clássicos de Dizzy Gillespie e Charlie Parker, os músicos continuavam a usar a mesma instrumentação e a encaixar solos de cordas em temas tocados em uníssono sobre a sequência de acordes de um *standard*. Uma das respostas a esta monotonia foi a construção de uma sequência de acordes de substituição mais complicados. Este método foi adotado por Coltrane, no meio da década de 1950, o qual espessou a textura harmónica, onde muitas vezes o acorde mudava em todos os tempos (Collier, 2002).

Cecil Taylor era um pianista com estudos em música erudita europeia e interessado na música de Igor Stravinsky, nos impressionistas franceses e nos experimentos de Dave Brubeck. No final da década de 1950, trabalhava em quarteto com Steve Lacy, tocando de uma maneira que muitos fãs de jazz não entendiam. Em 1956, gravou álbuns e, no ano seguinte, tocou casualmente no *Five Spot* (*nightclub* em Nova Iorque). Esta música considerada estranha atraiu a atenção dos *media*, tornando Taylor uma figura proeminente no jazz (Collier, 2002).

Na mesma altura em Los Angeles, Ornette Coleman estava a desenvolver música igualmente difícil, na qual ignorava acordes e linhas de compassos, e que frequentemente

usava sons que não estavam na escala temperada cromática. Em 1958, o grupo de Coleman, gravou o álbum *Something Else !!!! The Music of Ornette Coleman*, o qual não vendeu bem, mas deu a Coleman legitimidade e impressionou alguns músicos, tais como John Lewis e Gunther Schuller. Com o apoio destes músicos, a partir de 1959, Coleman tornou-se músico residente do *nightclub Five Spot* (Collier, 2002).

O grupo liderado por Ornette Coleman, constituído por Don Cherry (tocava trompete e corneta), Charlie Haden, Scott LaFaro ou Jimmy Garrison ocupam o posto de contrabaixista e Billy Higgins ou Ed Blackwell o de baterista. O *leader* explica o que espera dos integrantes através de diagramas. De seguida, cada um é livre de fazer o que entender, desde que não coloque em perigo a unidade de conjunto. Coleman explica que “Cada músico fica livre de exprimir o que sente em qualquer momento. Não começamos com a ideia preconcebida de fazer tal ou tal efeito” e que “a parte mais importante da nossa música é a improvisação, que é tão espontânea quanto possível, contribuindo cada membro pela expressão musical a criar a forma de conjunto.”, concluindo que “A nossa música é sempre o resultado de um esforço coletivo.” (Barreto, 1993, pp: 264-265).

A maioria dos músicos e críticos de jazz não gostavam da música de Coleman e Taylor, contudo alguns músicos jovens, especialmente afro-americanos, revelaram interesse, principalmente devido ao facto de os direitos civis dos afro-americanos se tornarem uma preocupação nacional. Os afro-americanos procuravam incessantemente e exigiam “liberdade”. Ocorreu-lhes que também deviam procurar essa liberdade na sua música. O seu objetivo principal era expressarem-se livremente sem as convenções antiquadas, o que significava descartar as ideias da música convencional e desprender a seção rítmica do seu papel habitual (Collier, 2002).

Em meados da década de 1960, vários músicos usaram a expressão “*The New Thing*”, “*Avant-Garde jazz*” ou “*Free jazz*” para definir este estilo. Outras performances de *free jazz* são mais simples e usam características do *bop* e *swing*. Contudo, algumas características são semelhantes em todo o *free jazz*, tal como o uso de gritos, choro e ruído, a liberdade total do improvisador e a anulação da ordem (se a música ‘cair’ num padrão, alguns recursos são utilizados de forma a quebrá-lo) (Collier 2002).

O *free* nunca foi o estilo dominante no jazz, mas continuou a desenvolver-se ao mesmo tempo que o *mainstream*. No final da década de 1960, a segunda geração de músicos do *free jazz* surgiu. Estes pertenciam à *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM), fundada pelo Muhal Richard Abrams, em 1965. Esta geração utilizou influências de John Cage. Apesar do *free* nunca ter sido um estilo

mainstream, deixou a sua influência no jazz, dado que muitos músicos, que a partir da década de 1960 que se dedicaram ao jazz, utilizavam ocasionalmente ‘passagens’ *free* e, na década de 1970, a técnica chamada de tocar “*outside*” da escala convencional, da harmonia e estrutura rítmica eram comuns em performances (Collier, 2002) .

1.2 Modal jazz: Davis e Coltrane

Durante o mesmo período, outras abordagens eram exploradas, entre elas o jazz *modal* de Miles Davis, o qual atraiu muitos músicos devido à sua acessibilidade. Um marco divisório no desenvolvimento do jazz *modal* foi o seu álbum *Kind of Blue* (1959), para o qual Coltrane contribuiu. Este álbum influenciou os músicos de jazz durante as próximas duas décadas. Este foi revolucionário devido à redução do ritmo harmónico (velocidade de mudança dos acordes). À exceção do tema *Blue in Green* de Bill Evans, todos os outros focam-se na estática ou lenta mudança harmónica (Collier, 2002).

Em meados da década de 1960, Miles Davis começou a tocar com jovens que estavam em contacto com o *avant-garde*, especificamente Wayne Shorter e Tony Williams, iniciando os seus experimentos neste estilo. Consequentemente, lançou *Sketches of Spain* (1959-60) e *Nefertiti* (1967) (Collier, 2002).

Da mesma forma, John Coltrane estabeleceu-se em 1959 como, talvez, o melhor saxofonista de jazz da sua época com o tema *Giant Steps*, um tema *bop* construído com acordes que mudavam rapidamente e que mostravam as suas influências de teoria modal e politonalidade e escalas não tonais. Durante a década de 1960, fez várias experimentações com este material, entrando no *free jazz* com os álbuns *Impressions* (1961) e *Expression* (1967), mas atingindo o sucesso fora deste estilo, com *My Favourite Things* e *A Love Supreme*. Miles Davis e John Coltrane foram durante esta época mais influentes para os jovens músicos do que Cecil Taylor e Ornette Coleman (Collier, 2002).

1.3 Jazz-rock

O jazz-rock é um estilo de música que teve início na década de 1960 e que combina os recursos técnicos harmónicos e de improvisação do jazz moderno com a instrumentação, ritmo e expressões idiomáticas do *rock* e *funk* (o autor refere aqui “*funk*” como o estilo popular deste período, e não o “*funk*” jazz contemporâneo, que também é conhecido como *soul jazz* e tem as suas raízes no *hard bop*). No final da década de 1970, o termo “jazz-rock” tinha sido substituído pelo termo “*fusion*”, que também foi usado para descrever a combinação de jazz com outro tipo de música, tal como “folk”, “étnica”

e “erudita”. Contudo, apesar desta vasta definição, a fusão é normalmente apercebida como uma mistura de jazz e *rock* com *funk*. Desta forma, o termo *jazz-rock* e fusão podem ser permutados entre si. Do mesmo modo, desde o final da década de 1980, o termo “jazz eletrónico” foi frequentemente usado, talvez para evitar o estigma comercial e artístico que ficou ligado à “fusão” (Gilbert, 2002). Igualmente, na década de 1960, o termo *fusion* possuía um significado limitado e específico, associado à música comercial que tentava combinar *rock* e jazz. O álbum *Bitches Brew* de Miles Davis, lançado no final da década de 1960, legitimou esta área para exploração e experimentação para os músicos de jazz (Gioia, 2011).

Possivelmente, o impacto mais importante nas décadas de 1960 e 1970 foi produzido pelos músicos de *rock*. O *rock-and-roll* da década de 1950 e o *rock* da década de 1960 cativou jovens que, conseqüentemente, afastaram-se do jazz. O autor considera que as características do jazz, desenvolvidas pelos músicos de jazz, permitiram este decréscimo de interesse: a música tornou-se abstrata, com textura densa, e frequentemente, arrítmica. Também o *dixieland* e o *bop* perderam público, pois a população jovem, que nasceu depois da II Grande Guerra Mundial, considerava este tipo de música antiquada, desinteressando-se. Com o colapso de *big-bands*, no final da década de 1940, e a ascensão de cantores como Eddie Fisher e Perry Como, os quais interpretavam canções suaves e românticas, uma geração de adolescentes foi deixada sem a simples, direta e forte música rítmica que a juventude americana necessitava. Na década de 1950, os jovens encontraram o que desejavam fora do jazz, primeiramente, no *rhythm-and-blues* afro-americano e, seguidamente, nas formas que se desenvolveram depois deste. Conseqüentemente, a audiência de jazz diminuiu. A cidade de Nova Iorque que chegou a ter em funcionamento vinte clubes de jazz, ficou apenas com seis. Os discos de Miles Davis e Dave Brubeck não vendiam bem. Os *media* e a revista *Down Beat*, principais dissipadores do jazz, deixaram de dar atenção aos músicos de jazz e deram relevância a músicos de *rock*. Os músicos de jazz eram bastante desdenhosos e os músicos de *rock* não gostavam deles. No fim da década de 1960, muitos fãs de jazz estavam entristecidos, pois muitos previam a morte da música e outros alertavam que estava a tornar-se um disparate, que era como estivesse morta (Collier, 2002).

No final da década de 1960, os músicos de *rock* foram os que reviveram o jazz. Este acontecimento ocorreu devido ao facto de os músicos envolvidos com o *rock* se sentirem limitados, eles procuravam algo mais desafiador e devido a esse facto muitos deles encontraram a sua saída no jazz, por efeito da influência de John Coltrane. Nos

últimos anos da sua vida, Coltrane, não só foi visto como um excelente músico, mas também como um profeta/ “guru”. Coltrane espalhava a mensagem de companheirismo, camaradagem e amor, a qual foi cativante para os jovens que encontraram um credo e cultura no movimento do *flower-power*. Coltrane não foi o único músico de jazz a influenciar os músicos de *rock*, mas contribuiu para muitos deles se tornarem interessados pelo jazz. Inevitavelmente, ocorreu a estes músicos criar uma fusão entre *rock* e jazz. Várias reivindicações foram elaboradas pela invenção do *jazz-rock* ou “*fusion*”. Em meados da década de 1960, Larry Coryell e Gary Burton experimentaram novas formas (Collier, 2002).

Contudo, depois dos ‘Beatles’ exercerem a maior influência no *rock*, a essência da batida mudou. Também o baterista de jazz Sid Catlett, que devido à interpretação acidental e errada da batida de jazz (percutindo nos números pares do compasso a caixa com *rim shot*), levou os músicos de *rock* a adquirirem este novo ritmo como o básico/principal deste estilo, desta maneira, produzindo uma batida base que dava ‘chão’ (*ground*) aos *performers* e que possibilitava execução mais rápida. Outra característica da batida de *rock*, na década de 1960, foi gerada pela tendência da secção rítmica tocar colcheias ‘*even*’ nas cordas a tempo e sem diferenciação, uma prática totalmente antitética para o jazz. Qualquer um destes atributos rítmicos faria com que fosse difícil para os músicos de *rock* produzirem o *swing* essencial para o jazz, desta forma, eliminando-o. Seria mais apropriado pensar no *jazz-rock* como outra ramificação da música popular derivada do jazz do que uma parte da linha principal do desenvolvimento do jazz (Collier, 2002). Segundo Collier (2002), o *free jazz* e a fusão tiveram a mesma complicação, os músicos e os fãs consideravam que não podiam ser classificados como jazz. Os entusiastas de jazz não apreciavam a ênfase nos instrumentos eletrônicos, mas a sua principal preocupação era a batida de *rock*. Este progrediu a partir do *rhythm-and-blues*, tocado maioritariamente por afro-americanos, que por sua vez, se desenvolveu com características do *blues*, dos estilos relacionados com o *blues* e das bandas de *swing* afro-americanas, adquirindo a *beat* e “*swingava*” (balançava) da forma jazzística.

As primeiras manifestações de *jazz-rock* foram sentidas na Inglaterra. A figura fundamental foi o guitarrista, cantor e apresentador de rádio, Alexis Korner, que fundou a sua banda de *Blues Incorporated*, em 1962, com o cantor Cyril Davies. Desde a década de 1970 e nas duas décadas seguintes, o trompetista americano Miles Davis foi considerado a figura principal no *jazz-rock*, marcando o fim do período em que a Inglaterra dominou este estilo (*jazz-rock*) (Shipton, 2007).

No final da década de 1960, alguns músicos e grupos de jazz tentavam capturar uma parte da enorme audiência do *rock*, tais como *The Fourth Way*, Tony Williams, John McLaughlin e Randy e Michael Brecker do grupo *Dreams*. Miles Davis é considerado o músico que mais importância teve neste processo, tendo-se associado, durante a década de 1960, a jovens músicos e tendo executado experiências. No disco *Miles Smile* (1966), o baterista Williams introduziu no jazz o *hi-hat* a fechar em todas as batidas do compasso, causando a diminuição do *swing feel*, e, por oposição indo de encontro ao *feel* do *rock*. No disco *Filles de Kilimanjaro* (1968), Davis usou estruturas livres, arritmia nos instrumentos de sopro e uma batida mais ‘pesada’, sugerindo a de *rock*. Chick Corea e Herbie Hancock tocaram piano elétrico neste álbum. Em 1969, editou *In a Silent Way*, no qual tentou, mais uma vez, aproximar-se do *rock* com a interpretação do tema com o mesmo nome de Joe Zawinul. *Filles de Kilimanjaro* e *In a Silent Way* não foram sucessos (Collier, 2002).

De seguida, o álbum *Bitches Brew* (1969), que foi um sucesso para um álbum de jazz, é considerado o legítimo *jazz-rock fusion*, combinando em equilíbrio solos de jazz com instrumentos eletrónicos e *rock beat*, colocando, assim, mais uma vez, Davis como o vanguardista do jazz moderno (Collier, 2002).

O álbum *Bitches Brew* de Miles Davis, gravado em agosto de 1969, é amplamente aceite como a primeira manifestação do estilo *jazz-rock*, e, embora os músicos participantes tenham sido fundamentais no florescimento do estilo, o *jazz-rock*, tal como a maioria dos movimentos musicais, foi um produto do desenvolvimento. Na década de 1960, vários músicos já faziam experimentos com *rock* e jazz: na Inglaterra é de destacar Graham Bond, ‘Soft Machine’ e John McLaughlin e nos EUA, Jeremy Steig, Don Ellis, Gary Burton, ‘Dreams’, ‘Fourth Way’ e ‘Free Spirits’. Da mesma maneira que o jazz modal, no final da década de 1950, teve o envolvimento de uma figura proeminente como Miles Davis, trazendo a atenção dos *media* e gravadoras, também no *jazz-rock* a maioria aceitou que Davis foi o único responsável pelo seu início. Este mito foi alimentado pelo facto de a maioria dos instrumentistas do álbum *Bitches Brew* se terem tornado figuras ilustres no *jazz-rock*, na década de 1970, fundando os seus conjuntos: McLaughlin (‘The Mahavishnu Orchestra’), Joe Zawinul e Wayne Shorter (‘Weather Report’), Chick Corea (‘Return to Forever’), Herbie Hancock (‘Headhunters’) e Tony Williams (‘Lifetime’), que já tocava *jazz-rock* antes da gravação do *Bitches Brew* (Gilbert, 2002).

Cada um destes grupos desenvolveu a sua individualidade musical empregando influências fora do norte da América. McLaughlin foi influenciado pela música indiana,

Zawinul e Shorter integraram características da Ásia, África e América do Sul num contexto elétrico e Corea incorporou música latina. Pat Metheny desenvolveu a sua individualidade através da fusão da improvisação livre com um estilo lírico pastoral influenciado pela música *Country* e da América-Latina. Os irmãos Brecker fundiram a harmonia e o fraseado rápido do *bop* com os cromatismos do jazz modal e com os timbres e ritmos de *rock* e *funk*. Na Inglaterra, o conjunto 'Bruford', liderado por Bill Bruford juntou *rock*, com o virtuosismo do *bop* e poesia (Gilbert, 2002).

A fusão tocada pelos *sidemen*, que gravaram *Bitches Brew* com Davis, era mais organizada, sofisticada e revelava mais perícia do que as bandas que tocavam com Miles Davis nos anos 70. De 1973 a 1975, Davis empregou músicos que tinham pouca ou nenhuma experiência no jazz, assim o conteúdo jazzístico da sua música diminuiu. A maioria da sua fusão na década de 1970 era sustentada por longas *vamp's* de baixo numa tonalidade e geralmente continha momentos solísticos com características de *rock* e não de jazz. Contudo, as bandas lideradas por Hancock, Corea, McLaughlin, e Shorter e Zawinul demonstraram uma complexidade harmónica e estilística, e virtuosismo instrumental que era igual, se não superior, àqueles que surgiram no jazz pré-fusão, tal como a música do grupo 'Weather Report' e dos 'Brecker Brothers'. Contrariamente ao que era acreditado, que a fusão era harmonicamente empobrecida, esta desenvolveu combinações harmónicas que eram novas para o jazz. A música dos 'Weather Report' é constituída por progressões harmónicas invulgares e rápidas, e, embora muitas bandas de fusão usassem *vamp's* harmonicamente estáticas, os *riffs*, temas, e solos que eram sobrepostos nestas *vamp's* eram frequentemente muito ricas harmonicamente (Gilbert, 2002).

Durante a década de 1970, a fusão era o estilo de jazz dominante e tornou-se tão popular como a música das bandas de *swing* eram na década de 1930 e 1940. A popularidade deveu-se ao facto de alguns músicos mais velhos se interessarem pela fusão, tal como Woody Herman e Maynard Ferguson. A popularidade diminuiu no final da década de 1970, em parte porque os primeiros grupos de fusão perderam o ímpeto de criatividade ou foram dissolvidos e, também, porque surgiu um novo interesse no *bop* e estilos relacionados. Porém, o regresso de Miles Davis, em 1981, depois de seis anos inativo, trouxe um novo impulso e criatividade para a fusão. Mais uma vez, ele envolveu-se com os excepcionais instrumentistas da época, tais como Marcus Miller, John Scofield, Bob Berg, e Mike Stern, e a ligação destes artistas trouxe inovação estilística e restaurou o conteúdo da música de Davis, ouvida em 1970-71 (Gilbert, 2002).

Alguns dos *alumni* que tocaram com Davis tornaram-se líderes dos seus próprios grupos de fusão; por exemplo, o grupo de Scofield em meados da década de 1980 estava em destaque. Também é de nomear Berg, Stern, Bill Evans, Adam Holzman e Gary Thomas (Gilbert, 2002).

Na década de 1970, três elementos imprescindíveis definiam a *performance* do *jazz-rock*. A primeira era a presença de instrumentos amplificados e eletrónicos, os quais ajudavam à rápida identificação do estilo pelos ouvintes. A segunda era a presença de um ritmo de *rock* ou *funk*, que enfatizava uma batida (*backbeat*) pesada (por exemplo: acentuações fortes na segunda e quarta batidas de cada compasso quaternário) e possuía fraseado com tempo dobrado (*double time*) (por exemplo: subdivisões de cada batida em duas ou quatro partes iguais) em vez do fraseado em colcheias de tercina do *swing*. A terceira era a presença de harmonia jazzística na improvisação e/ou acompanhamento. A quarta, mas menos crucial, é a forma *rock* e *funk*. Assim, o *jazz-rock* inspirou-se em vários recursos técnicos, importando-os, tal como as *vamps* de dois e quatro compassos, que caracterizavam a música de James Brown. Não só os conjuntos denominados *jazz-rock* ('Weather Report', 'Return to Forever' e 'Mahavishnu Orchestra') aglutinaram a forma, mas também a influência de música indígena de culturas não ocidentais, como Índia, América-Latina e Europa Oriental (Gilbert 2002). O *drumming* era mais 'cheio' e 'ativo', contendo novos *patterns* de *timekeeping* que incorporavam atributos dos ritmos característicos de *R&B* e Latino-Americanos. O bombo da bateria tornou-se um elemento com mais presença e a utilização dos pratos para *timekeeping* diminuiu (Gridley, 2003).

O grupo 'Weather Report' começou a fazer sucesso a partir de 1972, quando alterou a sua *performance* de algo mais improvisado coletivamente para arranjos e uma *beat* constante e 'pesada'. A popularidade destes músicos encorajou outros a emulá-los, e em meados da década de 1970 existia um movimento notável de fusão, que incluía como líderes McLaughlin, Chick Corea e Herbie Hancock (Collier, 2002).

A tecnologia teve um papel crucial na fusão. Enquanto a maioria dos músicos de jazz é conservadora na escolha de instrumentos, a fusão é em parte definida pelo uso de instrumentos elétricos (guitarra, baixo) e acessórios eletrónicos (*flanger*, *wah-wah*) e pelos seus praticantes incluírem inovações com a tecnologia musical. Quase todos os instrumentos usados pelos conjuntos de fusão da década de 1970 foram utilizados anteriormente pelos músicos de *rock*: a guitarra elétrica, o baixo elétrico, o sintetizador e dispositivos de processador de sinal (distorção, *phase shifters*, *flangers*, *delays*, *pitch shifters* e pedal *wah-wah*). Este equipamento foi projetado para ser usado por guitarristas,

mas na fusão eram adotados por outros instrumentistas. Na década de 1970, Chick Corea ocasionalmente utilizava *delay* no seu piano elétrico, Miles Davis e Randy Brecker usualmente usavam no trompete o pedal *wah-wah*. No final da década de 80, Gary Thomas processou o som do saxofone tenor através de um *pitch shifter*. Durante a década de 1980 e 90, o *MIDI* (*Musical Instrument Digital Interface*) permitiu a qualquer instrumento controlar um sintetizador. A *EWI* (*Electronic Wind Instrument*, desenvolvido pela *Akai*) era um *driver* de sintetizador para instrumento de sopro usado por Michael Brecker (Gilbert, 2002). Shipton (2007) refere que Eddie Harris (saxofonista) foi o pioneiro ao utilizar efeitos em instrumentos acústicos. Em 1967, manuseou o *Varitone*, um processador de sinal que o permitia fazer um dueto consigo mesmo explorando intervalos maiores que a oitava, adicionar *tremolo* e ecos, o qual foi descrito por Harris como “saxofone elétrico” (Shipton, 2007).

Mais avanços no jazz elétrico vieram da ‘M-Base’ (Macro-Basic Array of Structural Extemporization), uma organização formada em 1985 com Steve Coleman (saxofonista), Greg Osby (saxofonista) e outros músicos de Brooklyn. Esta organização trabalhava em reação ao neo-*bop* de Wynton Marsalis. A ‘M-Base’ desenvolveu um estilo de *funk* austero que agregava jazz, *hi-hop* e outros estilos de música *rhythm-driven*, harmonicamente complexo que estava num contraste nítido ao *glossy*, *smooth* e *easy-listening*, as quais caracterizavam a fusão na música de Grover Washington, Jr., Dave Grusin, Bob James, entre outros. As bandas de Davis, em meados da década de 1980, os grupos da ‘M-Base’ e bandas elétricas, no fim da década de 1980 e 1990, mostraram um maior grau de sofisticação harmónica, técnica e formal do que era comum na fusão da década de 1970. Thomas, Frank Gambale, Tom Coster, Scott Henderson, e outros produziram música de grande variedade e complexidade (Gilbert, 2002).

Pela maior parte da sua história, a fusão foi definida pelo seu modernismo, mas na década de 1980 a união do jazz neoclássico e o jazz elétrico originou alianças musicais. Uma das quais foi uma fusão que continha características de estilos de jazz das décadas anteriores. Um exemplo deste estilo foi o grupo *Steps Ahead*, formado em 1979, por Mike Mainieri. Nos seus anos iniciais, o grupo era constituído por um pequeno grupo convencional com saxofone tenor, vibrafone, piano, contrabaixo e bateria e tocavam jazz com *swing*, mas as suas composições possuíam harmonia e improvisações derivadas do jazz da década de 1960 sobre *beats* de *rock*, *funk* e *reggae* – o estilo pode ser classificado como “fusão acústica”. Uma mistura similar de estilos foi encontrada no grupo ‘Bass Desires’ da década de 1980 de Marc Johnson. Neste grupo era utilizado o contrabaixo em

vez do baixo elétrico, tocavam *straight-ahead jazz*, e tinham Scofield como guitarrista com um estilo *bop*. Desta forma, a banda *Bass Desires* foi uma lembrança dos pequenos grupos de pré-jazz-rock dos meados da década de 1960, que eram constituídos por guitarristas, tal como Bill Frisell. Estes grupos usavam processadores de sinal e tocavam *blues, country, rock, funk, folk, reggae*, e música *country*. No final da década de 1980, Metheny e John Abercrombie tocavam com um sintetizador de guitarra sobre uma secção rítmica tradicional (contrabaixo e bateria). Na década de 1990, a banda de Paul Motian, *Electric Bebop Band* misturou “velho” e “novo”, através do uso de guitarras elétricas com som, ‘ataque’, e vocabulário de fusão e que, em termos de repertório e instrumentação, era uma banda de jazz *straight-ahead* (Gilbert, 2002).

Na década de 1990, algumas bandas de fusão voltaram a juntar-se tais como os ‘Brecker Brothers’ (1991) e ‘Hancock’s Headhunters’ (1998). Nesta década era usual utilizar sintetizadores ou *samples* de contrabaixo e bateria da década de 1960. O *sampler* digital (recurso da década de 1990 mais avançado da tecnologia musical) estava a ser usado para capturar sons vinte a trinta anos mais antigos. Nesta década, os músicos de fusão voltaram a comissionar a tecnologia que tinha sido considerada fora de moda na década de 1980: o pedal *wah-wah* e *phase shifter*, o órgão Hammond, o sintetizador *Moog* e o amplificador de tubo de vácuo, todos eles tiveram um ressurgimento de popularidade devido aos instrumentistas procurarem legitimidade/autenticidade no passado (Gilbert, 2002).

1.4 New Age

Na década de 1980, o *New Age* emergiu e foi interpretado como sendo um estilo que mesclava jazz e música clássica. Apesar de ser apercebido como jazz, a única semelhança que tinha com este era a improvisação. O *New Age* assemelhava-se às improvisações de *comping* de Keith Jarrett durante a década de 1970, e às peças de piano solo de compositores impressionistas franceses, tal como Claude Debussy e Maurice Ravel. O grupo *Oregon* de Paul Winter, Andreas Vollenweider (harpista) e George Winston (pianista) tornou-se um popular representante do estilo (Gridley, 2003).

1.5 Smooth Jazz

Em meados da década de 1990, as rádios que, anteriormente transmitiam *New Age*, começaram a emitir um estilo simplista de música *funk*, ao qual ficou conhecido como “*smooth jazz*”. Este estilo era caracterizado pelos solos improvisados estilizados e

menos arrojados. Gridley (2003) descreve-a como *background music* com *beat*. Os músicos apelidaram-na de “fuzak”, devido ao facto de ser tão suave como a música que era transmitida nos elevadores de escritórios produzida pela empresa *Muzak*, popularmente conhecida por “música de elevador”. O *smooth jazz* tornou-se tão popular que no final da década de 1990 era o formato de rádio que se expandiu com maior rapidez (Gridley, 2003).

1.6 Acid jazz

Gilles Peterson e Chris Bangs (*disc jockeys* ingleses) criaram o termo “*acid jazz*” no ano de 1987, numa festa em Inglaterra onde cada sala apresentava um género de música diferente. Uma delas continha música de dança originária de Detroit e Chicago, denominada “*house music*”. A palavra “*acid*” foi associada ao uso das drogas, tal como *ecstasy* e LSD. Assim tornou-se conhecida como “*acid house music*”. Durante esta festa, Peterson comentou “Now that you’ve had your fill of ‘acid house’, we’re going to give you acid jazz.” Algumas gravações de *acid jazz* foram apelidadas como *easy listening* e tiveram o seu espaço nas rádios de *smooth jazz*. Os grupos de *rap* começaram a importar sons ‘jazzísticos’, pois necessitavam de acompanhamento para a sua música pouco dispendioso e alguns *rappers* acreditavam que a *performance* teria um “sabor a jazz” se algum elemento associado a este fosse usado (Gridley, 2003).

1.7 Exploração de novas formas fora da América

Os fãs de jazz europeus aceitaram facilmente o *avant-garde jazz* e o *jazz-rock* e os músicos de jazz associaram-se à editora *ECM* combinando os dois estilos (Collier, 2002). Gioia (2011) declara que a editora *ECM*, fundada em 1969, por Manfred Eicher, criou um tipo de fusão que juntava música clássica com jazz. Esta editora foi a primeira a contratar maioritariamente músicos não americanos, apresentando aos ouvintes de jazz músicos, tais como Jan Garbarek, Tomasz Stańko e Kenny Wheeler. A música da *ECM* era caracterizada por arpejos ‘cintilantes’, improvisação, ritmo ‘ondulante’, interlúdios ‘rapsódicos’, polifonia, *vamp*’s, ostinatos e sons característicos da cultura afro-americana e não ocidentais. Também a *ECM* apoiou vários músicos americanos nos seus projetos que estavam a ser esquecidos no seu país. Na década de 1970, os alemães acreditavam que o foco do *jazz avant-garde* era a Europa. Alguns músicos alemães, tais como Alex Schlippenbach e Albert Mangelsdorff estavam a experimentar misturar jazz com ‘formas’ não tradicionais (Collier, 2002).

Derek Bailey, guitarrista inglês, trouxe inovações técnicas e novos sons. Steve Lacy e Cecil Taylor estavam fixados em Paris com seguidores pela Europa. No final da década de 1970, o violinista francês Jen-Luc Ponty fez *tours* pelos EUA com projetos de *jazz-rock*. Outras formas de jazz, tais como *dixieland* e *big-band*, permaneceram relevantes. Nos países do leste europeu, o jazz tornou-se politicamente aceitável a partir da década de 1950. De uma forma geral, os governos dos países de leste detestavam os modos da cultura ocidental e incentivavam os músicos nacionais a criarem as suas formas de jazz adquirindo influências de estilos *folk*. Destacam-se: Vyacheslav Ganelin na USSR, Ursula Dudziak e Zbigniew Namysłowski na Polónia, Gyorgy Szabados na Hungria, Seppo Paakkunainen na Finlândia, Jan Garbarek na Noruega, Bent-Arne Wallin na Suécia, Maffy Falay na Turquia e Gato Barbieri na Argentina. O *free jazz* teve pouco impacto no Japão, onde o interesse se manteve no *jazz-rock*. As influências do *jazz-rock* foram adquiridas a partir do final da década de 1960, tendo como principais figuras: Ryo Kawasaki e Kazumi Watanabe. O *bop* no Japão continuou a obter sucesso, sendo importante destacar Isao Suzuki (1969), Mikio Masuda (1974) e Yoshio Suzuki (1976), que se tornaram membros do *Art Blakey's Jazz Messengers* (Collier, 2002).

Apesar da sua importância crucial como a fonte central dos elementos sociais e musicais constituintes do jazz, o continente africano teve um papel periférico no desenvolvimento da música nas décadas posteriores. O continente não produziu nenhum *performer* importante de jazz até à década de 1960. Os que surgiram são originários dos países africanos com maior influência europeia. A África do Sul foi um dos países que teve personalidades importantes, tal como Abdullah Ibrahim e os músicos associados ao grupo de Chris McGregor, primeiramente associadas ao *free jazz* e que mais tarde migraram para outros estilos de jazz (Collier, 2002).

Concluindo, a audiência do jazz fora dos EUA, durante as décadas de 1960 e 70, dependia dos tipos de governos regentes dos países, estações de rádio, e organizações similares e não do suporte direto do público através da venda de álbuns e acessos a concertos e *nightclubs*. Não obstante, na década de 1980, o jazz tornou-se uma música internacional com uma junção entre as características gerais e os estilos nacionais de cada país.

1.8 Ressurgimento do jazz nos EUA

De acordo com Collier (2002), no início da década de 1970, o jazz renasceu. Vários fatores contribuíram para este ressurgimento. Primeiramente, nos meados da

década de 1970, a geração que era fã de jazz na década de 1920 e 1930 estava em posições de autoridade no governo, instituições educacionais, *media*, e indústria de entretenimento, e, desta forma, estavam habilitados para promover a música. Segundo, o factor político: o jazz era percebido como uma música “afro-americana”. A documentação sobre a cultura “afro-americana” estava a realizar as suas ‘passadas’ iniciais e, como parte deste processo, foi dado ao jazz grande atenção pelos *media*, permitindo que chegasse a instituições e universidades. Em terceiro lugar, o crescimento exponencial do movimento do jazz na educação. Na década de 1930, houve tentativas esporádicas de ensinar jazz formalmente, mas, devido à intransponível barreira do racismo, isso não foi possível, pois era impensável para um afro-americano ter uma carreira numa orquestra. O início da educação jazzística formal iniciou-se depois da Segunda Grande Guerra Mundial, na criação do departamento de música no ‘North Texas State Teacher’s College’ (atualmente Universidade do Norte de Texas). Nesta faculdade foi instituído um curso de composição e instrumentista para *big-band*, tendo como objetivo habilitar os alunos a constituírem uma carreira como instrumentista de bandas de dança. Na década de 1950, a ‘Berklee College of Music’ dedicou-se apenas à educação do jazz, atraindo muita atenção. Contudo, na década de 1970, as matrículas nas universidades diminuíram. Para atrair mais estudantes, os departamentos de música começaram a oferecer cursos em história do jazz, teoria e prática. Nos anos 80, a maioria das universidades disponibilizavam educação em jazz e, pelos anos 90, a maioria das universidades e colégios, e algumas escolas secundárias, tinham cursos de jazz. Os programas de educação em jazz criaram a audiência para este. Devido ao interesse crescente do jazz, a edição de livros aumentou. Durante a década de 1980-1990, houve um dilúvio na edição de livros e as universidades permitiram aos seus investigadores a publicação de dissertações sobre jazz. Especialmente importante foi a criação de livrarias especializadas e arquivos, tais como o ‘Institute of Jazz Studies’, em Rutgers, na Universidade de Nova Jersey, e o arquivo de jazz de ‘William Ransom Hogan’, em Tulane, na Universidade de Nova Orleães. Cada vez mais, escolas e colégios estavam a oferecer cursos em jazz. O governo nacional e local dos EUA apoiou escolas e alunos na fomentação da educação. O novo entusiasmo trazido para o jazz foi responsável pela reedição de gravações de músicos das décadas anteriores, como por exemplo, Fats Waller, Bessie Smith, Charlie Parker (Collier, 2002).

1.9 Neotradicionalismo

Durante a década de 1970, o uso de instrumentos e acessórios eletrónicos tornou-se tão popular que o “jazz acústico” foi ‘esquecido’, nunca tendo desaparecido, apenas não detinham atenção da *media* e das editoras. Contudo, nesta década alguns músicos interessaram-se em conservar estilos de jazz anteriores através de concertos e gravações (Gridley, 2003). Em 1973, Norman Granz, um importante produtor, voltou ao ativo promovendo o trabalho de Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, entre outros. Igualmente, nesta época o ‘Smithsonian Institution’ teve um papel ativo na preservação e promoção da tradição do jazz. Estes precedentes comprovam que a manifestação do jazz tradicional não estava dormente durante as décadas em que a fusão detinha o ‘holofote principal’.

Em 1981, Wynton Marsalis tornou-se popular após alguns anos do lançamento das suas primeiras gravações. O sucesso de Wynton Marsalis deveu-se à consciência da emergência histórica, apesar de ser visto como a figura indispensável deste estilo (Gioia 2011). Por esta razão, apareceu um grande número de jovens músicos, apelidados de “*young lions*”, que estavam empenhados em preservar vários elementos dos estilos de jazz anteriores enquanto incorporavam a sua individualidade. Na sua música empregavam instrumentos tradicionais de jazz (trompete, trombone, saxofone e secção rítmica), a secção rítmica desempenhava o seu papel tradicional de *comping* à melodia e solistas, os conceitos do *bop* e *hard bop* eram os mais influentes nos solistas, evitavam a improvisação coletiva, enfatizavam o *swing feel* e inspiravam-se em músicos tal como, Jelly Roll Morton, Duke Ellington e Thelonious Monk (Gridley, 2003).

1.10 Pós-modernismo

Durante o período dos neotradicionalistas, outro estilo emergiu. Os músicos pós-modernistas incorporavam instrumentos não usuais no jazz - flauta, violino, violoncelo, oboé, fagote -, novos sons, técnicas e timbres, secções com solos e improvisação coletiva e influências de música clássica, oriental, indiana, africana, *country*, *hip hop*, *rock* e de estilos de jazz anteriores (Gridley, 2003).

George Lewis, referido por Gioia (2011, p:358), oferece uma definição do impulso pós-moderno no jazz, “Rather than a single notion of ‘freedom’, various freedoms were being asserted across a wide spectrum of musical possibilities”. Vários grupos emergiram neste estilo, de salientar, segundo Gioia (2011), ‘Underground Musicians Association’, ‘Black Artists Group’ e ‘Detroit Creative Musicians Association’, sendo que a

‘Association for the Advancement of Creative Musicians’ (AACM) era a mais influente. A AACM foi fundada, em 1965, com o objetivo de ajudar músicos progressistas a encontrar oportunidades de preformar, espaços para ensaios e ajuda nas suas carreiras. Neste estilo é de nomear Anthony Braxton, John Zorn e Jason Moran e Don Byron (Gioia 2011). Gioia (2011) considera que o período ascendente desta filosofia já passou e que o milênio seguiu uma trajetória institucional e reverencial.

1.11 Fusão e Inovação

Os músicos de jazz têm vindo a assimilar características de vários estilos de movimentos, misturando-os com ideias pessoais e tradicionais do jazz, levando-os a serem “*fusionists*” (Gridley, 2003). Desde a sua génese que o jazz tem sido influenciado por elementos europeus e africanos conjugados em contexto americano. A título de exemplo: Dave Brubeck adquiriu elementos da música turca, Dizzy Gillespie da música cubana, John Coltrane da indiana, o grupo ‘Weather Report’ do *rock*, Stan Getz da música brasileira, John Zorn da klezmer, Gunter Schuller da clássica e Duke Ellington da música oriental. Devido ao jazz incorporar tantas características, não será justo classificá-lo como uma forma de arte “afro-americana”. Hodiernamente, o cenário do jazz é muito ‘aberto’ e excitante para os seus praticantes, pois podem executar estilos dominantes de outras eras, explorar novas harmonias, *grooves*, timbres, técnicas de improvisação, combinações entre música, dança e filme. Conforme o mundo se torna menor, o jazz fica maior, absorvendo elementos de outros, estilos, culturas, tradições e movimentos (Gridley, 2003).

Brad Mehldau é um pianista que executa arranjos para músicas populares, tal como Radiohead e Nick Cave, dando-lhes uma nova roupagem aplicando o seu estilo. No que concerne a cantores, o autor (Gioia, 2011) destaca Norah Jones, Diana Krall e Bobby McFerrin, os quais juntaram influências de movimentos de jazz com a estética pessoal, obtendo um sucesso comercial. Ainda nomeia outros cantores que obtêm destaque pelo seu trabalho, tais como Ian Shaw, Gretchen Parlato, John Pizzarelli e Esperanza Spalding (Gioia, 2011). Relativamente a saxofonistas, Gioia destaca Joe Lovano, Joshua Redman, James Carter e Chris Potter, os quais transitam entre muitos estilos e movimentos, nunca se conectando totalmente a um. Não só transitam entre estilos, mas também entre instrumentos, por exemplo, James Carter toca saxofone tenor, saxofone soprano, saxofone alto, saxofone barítono, flauta e clarinete baixo. Gioia também destaca outros

músicos, tal como: guitarristas - Kurt Rosenwinkel, Nels Cline; baixistas – Avishai Cohen, Ben Allison; vibrafonistas – Joe Locke, Steve Nelson; bateristas – Brian Blade, Nasheet Waits; trombonista – Steve Turre. O jazz é representado por *performers* que contêm adaptabilidade, profissionalismo e a dedicação à sua arte. A imagem de marca do jazz poderá ser a sua pré-disposição para absorver outros sons e influências, tornando este estilo um ser vivo em constante mutação, um movimento de fusão (Gridley, 2003).

1.12 Fusão, inovação e Marito Marques

Marito Marques é um músico de fusão, que ao longo da sua jornada recolheu conhecimento dos estilos supracitados, não só para o seu *drumming*, mas também para as suas composições. O termo jazz contemporâneo, utilizado para referir gravações de fusão e “tudo aquilo que seja contemporâneo” (Kennedy, 2002), é a melhor expressão para descrever o estilo no qual este baterista se enquadra. Na música de Marques comprova-se o facto de a “glocalization”² ser um fenómeno inerente na sua música, pois devido à globalização, o jazz torna-se um elemento que tem a flexibilidade de absorver outros sons e influências quer dos locais, quer das pessoas que o interpretam, não se limitando a ser uma imitação da “America’s classical music” (Gioia, 2011). Por essa razão, o jazz destina-se a ser uma música de fusão. No capítulo 4 podemos comprovar como o *drumming* de Marito e as suas composições invocam várias características de diferentes culturas. A partir da informação recolhida do *booklet*, comprova-se a diversidade de nacionalidades com que Marques trabalha. Confirma-se, igualmente, a partir da biografia do baterista que as suas influências são plurais, podemos observar que tocou em projetos de *rock*, *pop*, fusão, música brasileira e fado. Todas estas diferentes experiências estão espelhadas na sua música, que se destaca pela instrumentação em cada composição.

2. História da bateria moderna

A origem da primeira bateria tem vindo a ser debatida por antropologistas e etnomusicólogos. Apesar da sua origem ser dúbia, é seguro afirmar que a bateria (além da voz) é um dos instrumentos mais antigos da história da humanidade. Apesar das primeiras tradições de *drumming* nascerem no continente africano, o *kit* moderno é uma invenção americana (Burchell, 2019).

² Termo utilizado por Stuart Nicholson, citado por Gioia (2011, p:381).

Hemsworth (2016) declara que a gênese da bateria está conectada à ligação das marchas militares que foram levadas por franceses e ingleses para a América do Norte no século XVIII. Deste período datam os rudimentos: *rolls*, *ruffs*, *flams*, *paradiddles*, *single strokes* e *double strokes* (os quais são indicados como a gênese da linguagem da bateria)³. Cortés (2017) cita que a bateria nasce com o jazz e que a sua origem mistura elementos da cultura afro-americana e europeia que sucederam no final do século XIX em Nova Orleães.

Durante a década de 1840, os bateristas, nas bandas de marcha e em companhias de teatro na Europa e na América do Norte, utilizavam uma variedade de instrumentos individuais de percussão tocados pelos membros superiores. A fim de cobrir mais funções, por volta da década de 1860, as bandas iniciaram experimentações onde combinavam vários instrumentos de percussão num acessório conhecido como *trap set* (Burchell, 2019).

Na cidade de Nova Orleães, as duas culturas nomeadas no parágrafo anterior, influenciaram-se mutuamente, assimilando nas suas manifestações musicais os rudimentos destas tradições militares. Até ao fim da escravatura, em 1865, a Praça do Congo era o sítio onde os escravos se juntavam para dançar, cantar e tocar. Esta miscelânea deu origem ao estilo de Nova Orleães⁴, onde as bandas incluíam um percussionista a tocar caixa de rufo e outro a tocar bombo com um prato anexado.

Quando as salas de espetáculo começaram a acolher estas manifestações de rua, a falta de espaço nos fossos da orquestra para dois percussionistas e os orçamentos limitados para despesas, contribuíram para o uso de um único percussionista (Hemsworth, 2016)⁵. Tal como referido anteriormente, por motivos económicos, apenas era contratado um percussionista. Por causa deste obstáculo a prática nomeada de *double drumming* surgiu, na qual um único músico tocava o bombo e os pratos. Tal como exemplificado na figura 28, o prato estava anexado ao bombo. Douvan (2011) considera que esta inovação foi o primeiro passo para a criação do *kit* de bateria moderno.

A mistura da cultura afro-americana com a europeia, em Nova Orleães permitiu ao aparecimento de estilos musicais tais como o *ragtime* e *blues*, que tomam forma nos primeiros grupos de *dixieland* - um género musical caracterizado por um grupo pequeno

³ Jackson 2003, citado por Reimer 2013, 35, citado por Hemsworth 2016, 23.

⁴ O estilo de Nova Orleães era tocado pelas “Brass Bands”/“Marching Bands” nos funerais e Carnavais (*Mardi Gras*) (Douvan 2011).

⁵ Nicholls 2008, 30 citado por Hemsworth 2016, 24.

de músicos e uma instrumentação típica que incluía corneta, trombone, banjo, piano, tuba, contrabaixo e bateria (Cortés, 2017)⁶.

A bateria evoluiu ao longo das duas últimas décadas do século XIX (Brown, 2002) quando a invenção do pedal de bombo com um *cymbal striker* anexado, permitiu que o bombo, a caixa e o prato fossem tocados apenas por um músico. Primeiramente, fora adaptado para se tocar por bateristas nas orquestras de teatro, mais tarde, adaptou-se no *ragtime*, jazz e bandas de baile que eram populares nos primeiros vinte anos do século XX (Brown, 2002).

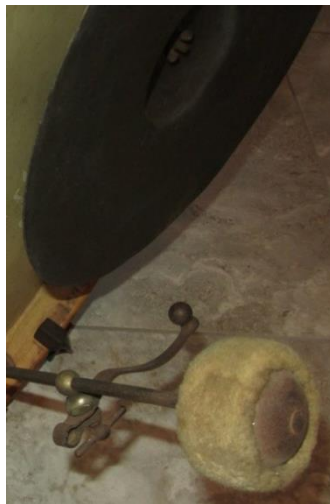


Figura 1: *Cymbal striker* anexado ao pedal de bombo.

⁶ Martin e Waters 2009, citado por Cortés 2017, 17.

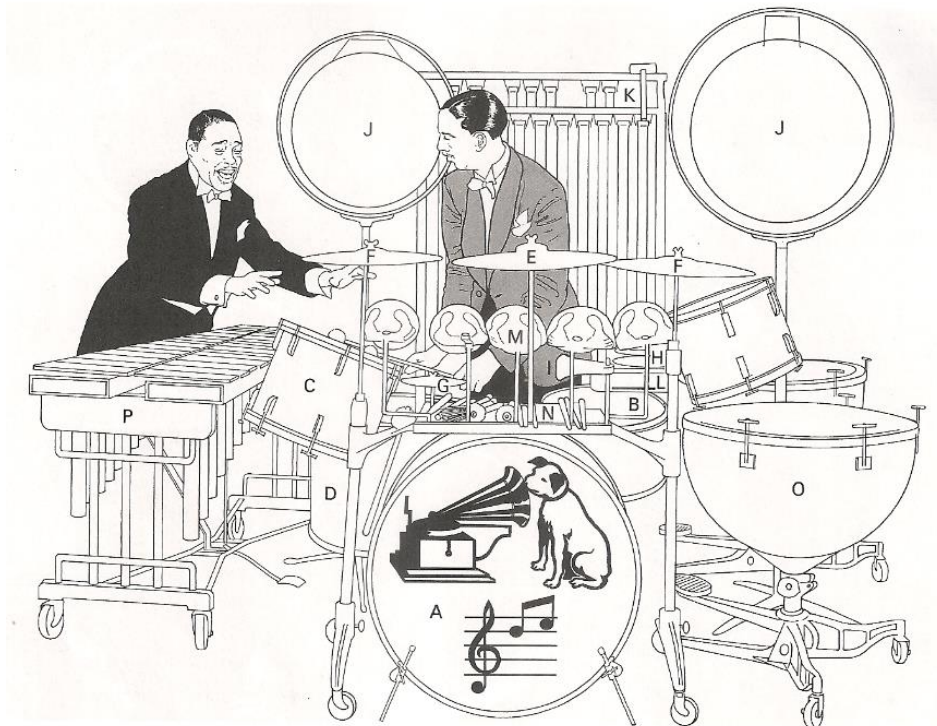


Figura 2: Sonny Greer e a sua bateria, com Duke Ellington, Chicago, 1940.

A – bombo; B – caixa; C – timbalo; D – timbalo de chão; E – prato chinês; F – prato turco; G – prato *splash*; H – prato *hi-hat*; I – *cowbell*; J – *tam-tams*; K – sinos; L – *woodblock*; M – conjunto de cinco *temple blocks*; N – *trap rack* com baquetas (direita), vassouras (esquerda), e baquetas de tímpano (centro); O – tímpano; P – vibrafone.

A partir da década de 1930, a bateria reivindica a sua posição como um instrumento relevante no jazz. Os bateristas começam a ter lugar/‘espaço’ nos temas para se expressarem por meio da improvisação. Nesta época houve revelações de ‘grandes estrelas’, tais como Buddy Rich, Cozy Cole, Sony Paine, entre outros. Devido aos avanços técnicos da época, mais detalhadamente exposto nos capítulos seguintes, o *kit* de bateria sofreu alterações. Estas invenções contribuíram para uma maior comodidade e liberdade de movimento no instrumento, que conseqüentemente ajudou a desenvolver a técnica, a criatividade e a capacidade interpretativa. Nesta época, o desenvolvimento do *hardware* por empresas como a *Ludwig* e *Slingerland* permitiu suspender os pratos sem estarem anexados ao bombo e a afinação dos timbalões foi possível devido a um sistema de aros e parafusos. A bateria formada nesta época é considerada o modelo *standard* que tem perdurado ao longo do tempo e tem sido mais usado pelos bateristas de jazz até hoje (Cortés, 2017).

Finalmente, em 1940, tínhamos o *set* de bateria *standard*, no qual o departamento das peles era constituído por um bombo, uma caixa, um timbalão aéreo suportado pelo

bombo através de um mecanismo de encaixe e um timbalão de chão; no que concerne aos pratos, este era composto por um *hi-hat*, um *ride* e um *crash*. O prato *crash* é um pouco mais pequeno e fino que o *ride*, utilizado para acentuações e complementaridade tímbrica (Aires, 2019).

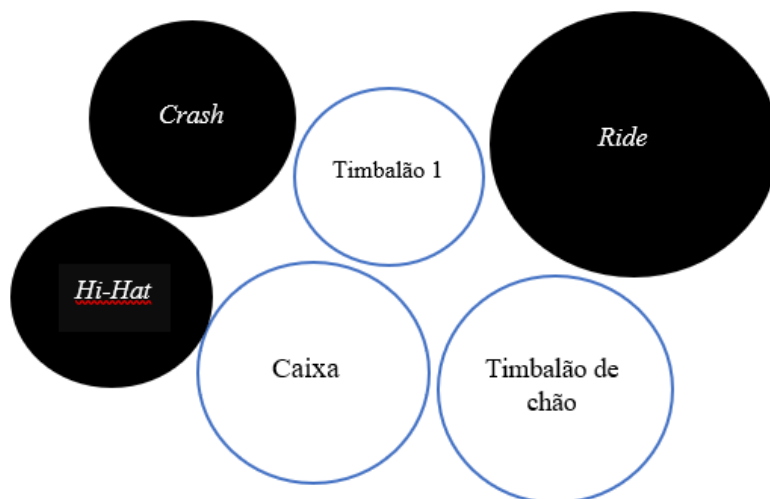


Figura 3: *Kit de bateria de jazz standard.*

A bateria durante o movimento *jazz-rock/fusão* sofreu alterações significativas. Devido ao uso de instrumentos elétricos, os bateristas aumentaram a força com que percutiam nos componentes da bateria e o contraste entre dinâmicas. Por causa do uso de *vamp's*, arranjos e ostinatos, os bateristas foram obrigados a melhorar a precisão e os *sets* de bateria ampliaram. Os bateristas adicionaram mais pratos e timbalões de diferentes tamanhos e sonoridades. Estes elementos trouxeram novas formas de interpretar a bateria (Cortés, 2017)⁷.

⁷ Tradução de minha autoria conforme texto original: “Este hecho obligó a los baterías a cambiar su forma de interpretar, a aumentar el volumen y el contraste entre dinámicas. También en esta época surgió un cierto afán por desarrollar la técnica y los baterías exploraron este aspecto llevándolo a límites no conocidos hasta el momento, se aumentó la velocidad y el volumen, las composiciones estaban cargadas de *vamps*, ostinatos y arreglos que obligaban a aumentar la precisión, los sets de batería se ampliaron añadiendo platos de diferentes tamaños y sonoridades o aumentando el tamaño y el número de tambores que los conformaban. Estos factores desembocaron en una nueva forma de afrontar las interpretaciones sobre el instrumento.” (Cortés, 2017, p:37).



Figura 4: Tony Williams com o seu set de bateria característico do movimento de jazz rock/fusão.

Na tese de Iván Cortés (2017), na qual elaborou várias entrevistas a bateristas de jazz contemporâneo, o autor concluiu que, atualmente existe dificuldade em encontrar uma corrente preponderante e fixa que seja a definição do estilo. Devido à globalização tornou-se complicado definir as fronteiras do *kit* de bateria de jazz. Este fator sempre será positivo ou negativo dependendo da visão ou corrente a partir da qual abordamos o jazz e a nossa visão pessoal dele.



Figura 5: *Kit de bateria de Dennis Chambers.*



Figura 6: *Kit de bateria de Mark Guiliana.*



Figura 7: *Kit de bateria de Jojo Mayer.*



Figura 8: *Kit de bateria de Nate Wood.*

2.1 Bombo

O bombo foi bastante utilizado nas primeiras baterias, nos Estados Unidos da América, no século XIX (Brown, 2002). Este possuía duas peles (uma de cada lado), a *shell* (concha) de madeira, que variava de 51 centímetros até 71/76 centímetros de diâmetro e 36 a 46 centímetros de largura. Na bateria militar, as medidas eram de 51 centímetros de diâmetro e 36 centímetros de largura. As peles eram de bezerro e a tensão das mesmas era feita com cordas ou com uma ou duas varas.



Figura 9: Shells (conchas) de bateria.

Os suportes para os pratos, *woodblocks*, *cowbells* e timbalões eram seguros ao aro, com uma *trap rack*, o qual era colocado por cima ou em cima do bombo para segurar uma variedade de instrumentos de percussão ou acessórios. Eram feitas pinturas coloridas na pele da frente e dentro da bateria colocava-se uma lâmpada. No final de 1920, a *shell* era coberta com plástico laminado liso, textura de pérola e cores com brilhantes. Durante a década seguinte, as pinturas foram substituídas pelas iniciais do baterista ou do líder da banda. A partir de 1930, o bombo *standard* tinha de diâmetro 56 centímetros e de largura 36 centímetros. Houve outras melhorias tais como o uso de abafadores, *tension lugs*, *telescoping spurs* e peles de plástico. Na década de 1970, foram utilizadas para fazer bombo, *fiberglass*, plástico, metal e madeira natural. Devido aos músicos de *rock*, a construção da bateria ficou mais forte. O bombo não mudou muito durante a década de 1980 (Brown, 2002).



Figura 10: Abafador aplicado à frente do bombo.



Figura 11: *Tension lug.*



Figura 12: *Telescoping spurs.*

O primeiro pedal de bombo foi inventado por Cornelius Ward, em 1850, para ser utilizado no *lithophone*, todavia este acabou por se tornar um pedal de pé para tocar no bombo da bateria com o batente que este incorporava.



Figura 13: *Lithophone.*

Inicialmente, existiam três tipos de pedal – *overhanging* ou *swing pedal*, o *heel pedal* e o *toe pedal* – cada um era feito em madeira e tinha anexado um *cymbal striker*. Os três tipos

de pedal eram igualmente populares até 1909, quando a *Ludwig Drum Company* lançou para o mercado um pedal todo em metal. Este pedal fez tanto sucesso que foi muito imitado por outras empresas e serviu de modelo para a criação de quase todos os pedais seguintes. (Brown, 2002).



Figura 14: *Overhanging ou swing pedal.*



Figura 15: *Heel pedal.*



Figura 16: *Toe pedal.*



Figura 17: Pedal da Ludwig Drum Company inventado em 1909.

Os batentes também tiveram a sua evolução. O núcleo, sendo este um constituinte do batente, inicialmente era duro e embrulhava-se com corda e pano, e, mais tarde, era coberto com pele ou com serapilheira. Posteriormente, usou-se pele de carneiro, a qual, às vezes, era cortada ou queimada suavemente para obter um som diferente. A partir dos anos 60, o batente começou a ser feito com feltro, material que continua a ser o mais usado (Brown, 2002).

2.2 Caixa

O único tipo de caixa que se usava na bateria eram as rasas ou de pouca profundidade, comuns na Europa e nos Estados Unidos da América desde meados de 1800. A caixa era constituída pela *shell* e aro, feitos de metal ou madeira, bordões, *tension rods* e tinha 38 centímetros de diâmetro e 10 a 20 centímetros de largura. Os bateristas pioneiros colocavam a caixa em cima de uma cadeira, mas, mais tarde, em 1898, com a invenção do suporte de caixa por Ulysses Leedy tudo mudou (Brown, 2002).



Figura 18: Bordões.



Figura 19: *Tension rod*.

A estrutura da caixa mudou muito pouco desde a sua primeira aparição na bateria. Contudo, os abafadores internos foram introduzidos em 1900. Em 1918, os bordões que eram feitos a partir dos intestinos de animais foram substituídos por metal. Na bateria de 1920, as caixas de tensão única ou tensão múltipla já eram comercializadas, assim como as *shells* de madeira com aros de metal e uma variedade de ‘acabamentos’, tais como tons

de madeira, ouro, prata e imitação de pérola. Mais tarde, foram feitos modelos que incorporavam aros *flanged rims*, *spring tension lugs*, peles de plástico e *shells* mais fundas. Uma importante evolução foi feita na bateria no ano de 1932 por Chauncey Morehouse, que afinou 14 caixas cromaticamente (Brown, 2002).

The "NITE CLUB" OUTFIT
 ONE OF THE MOST POPULAR OUTFITS EVER ASSEMBLED
 A BEAUTIFUL AND PRACTICAL LINE-UP
 WITH FLOATING HEADS AND SELF-ALIGNING RODS
 THE FINEST WORKMANSHIP THROUGHOUT



PEARL "FULL DRESS" FINISHES
 Originated by Leedy & Ludwig
 PEARL FINISHES ADD BOTH BEAUTY AND GREAT STRENGTH TO SNARE DRUMS, BASS DRUMS AND TOM-TOMS. THEY ARE A SOUND INVESTMENT IN DURABILITY AND LONG LIFE.



SPECIAL PRICES
 CHOICE OF PEARLS **\$375.00** CHOICE OF LACQUERS **\$339.50**

REGULARLY SUPPLIED WITH 5 1/2" x 14" SNARE DRUM AND 14" x 22" BASS DRUM. A 6 1/2" x 14" SNARE DRUM AND 14" x 24" BASS DRUM WILL BE FURNISHED AT NO EXTRA COST WHEN REQUESTED.

CYMBALS NOT INCLUDED

390—5 1/2" x 14" Broadway Snare Drum	\$ 75.00
5018—14" x 22" Broadway Bass Drum—Separate Tension	109.50
8018—9" x 13" Tom-Tom—Separate Tension	55.00
8014—16" x 16" Tom-Tom—Separate Tension	70.00
7728—Double Link Ratchet Holder on 9" x 13" Tom-Tom	6.90
7753—Adjustable Legs on 16" x 16" Tom-Tom	6.00
7563—Hi-Hat Sock Cymbal Pedal	17.50
9018—Long Arm 22" Cymbal Holder	2.90
9018—Short Arm 15" Cymbal Holder	2.70
7796—4 1/4" Cow Bell	1.90
7601—Cow Bell Holder	2.00
7014—Speed Pedal	19.50
7028—Adjustable Giant Spurs	4.70
7382—Broadway Drum Stand	9.95
7814—Bass Drum Tone Control—pressure adjustment	4.50
1 pr—Super-Balance Drum Slicks	1.00
1882—Wire Brushes—Rubber Handles	1.80
TOTAL VALUE—IN CHOICE OF PEARLS	\$390.85
SPECIAL PRICE—IN CHOICE OF PEARLS	375.00
TOTAL VALUE—IN CHOICE OF LACQUERS	\$353.85
SPECIAL PRICE—IN CHOICE OF LACQUERS	339.50
CHROME PLATING ON DRUMS AND TOM-TOMS, ALSO T.T. LEGS AND T.T. HOLDER—EXTRA	\$ 41.40

Federal Excise Tax Extra

— 2 —

Figura 20: ‘Acabamentos’ mais populares.



Figura 21: Flanged rims.



Figura 22: *Spring tension lug*. O *spring* é uma pequena peça que se encontra dentro do *lug*.

2.3 Timbalões

Os timbalões de uma só pele foram manufacturados nos Estados Unidos da América a partir do fim da I Guerra Mundial. Anteriormente, os bateristas utilizavam com a função de timbalões instrumentos importados da China. Os timbalões chineses estavam disponíveis em diferentes tamanhos, o mais pequeno tinha 13 centímetros de diâmetro e 8 de profundidade e tinha duas peles de porco espessas presas à *shell* por largas tachas. Os músicos afinavam a bateria percutindo a pele com um fósforo ou perfurando uma ou as duas peles. Tradicionalmente, as peles eram decoradas com desenhos chineses brilhantes, verdes ou vermelhos (geralmente, com um pássaro e um dragão de olhos grandes) e chocalho (*wire rattle*) (Brown, 2002).



Figura 23: Timbalão chinês.

Como consequência das restrições comerciais depois da I Grande Guerra, as empresas americanas começaram a produzir timbalões ao estilo chinês, mas sem o chocalho e as pinturas. Todos os bateristas de jazz da década de 1920 juntaram um

timbalão chinês à bateria, alguns continuaram a usá-lo até aos finais de 1940 (Brown 2002). Por volta de 1930, os músicos começaram a usar os timbalões com *tension rods* e, em meados da década, era comum os timbalões de chão e ainda um ou dois instrumentos montados em cima do bombo (Brown, 2002).

No princípio, só a pele de cima (*batter*) era possível afinar, mas, mais tarde, a pele de ressonância também começou a ser afinada por *tension rods*.

Na era do *bebop*, a bateria incluía dois timbalões – um no chão e outro montado em cima da bateria. Desde a década de 1960, diferentes números de timbalões foram utilizados, quatro, seis, oito ou mais. Os bateristas de *rock* eram os que mais timbalões utilizavam (Brown, 2002). Entre as décadas de 1960 e 1980, vários instrumentos semelhantes aos timbalões foram introduzidos, tais como, *roto-toms*, *octobans* e *gong tom-toms*.



Figura 24: Roto-toms.



Figura 25: Octobans.



Figura 26: Gong tom-toms.

2.4 Pratos

Nas primeiras baterias, um prato turco (geralmente de 36 centímetros de diâmetro ou menos) era seguro ao aro do bombo, o que fazia com que estivesse paralelo à pele da bateria, a mais perto do baterista. Conhecido como prato *zinger*, era ativado por um pequeno *striker* anexado ao batente do bombo. Inicialmente, o prato soava as vezes que o pedal fosse pressionado, mas depois os pedais começaram a ter um *striker* ajustável, que podia ser movido para o lado para não soar o prato e permitir tocar o bombo sozinho. Apesar de o *zinger cymbal* ser bastante utilizado nos primeiros vinte anos do século XX, nas primeiras gravações de jazz o mesmo não é audível (Brown, 2002).



Figura 27: O prato *zinger* (em baixo).

No início do século XX, foram introduzidos mais dois pratos à bateria: o prato chinês e um segundo prato turco ou o prato *american-made brass*. Estes estavam suspensos com um suporte em forma de “T” seguro ao aro do bombo ou colocado invertido ou verticalmente num *heavy spring cymbal* suporte, que tinha quinze centímetros de comprimento. Os pratos chineses tinham entre 41 centímetros a 56 centímetros de diâmetro e tinham a aba virada para cima, possuíam também uma cúpula levantada no centro e personagens chinesas desenhadas na parte superior com tinta preta. Estes pratos soavam mais grave e tênue do que os turcos. Estes permaneceram populares no jazz até à década de 1940 (Brown, 2002).



Figura 28: Página de catálogo da Ludwig com vários tipos de suporte.

No decurso da década de 1930, os bateristas começaram a pôr mais pratos nas baterias. Os pratos variavam em tamanho, desde o pequeno *splash* com 10 centímetros até ao maior com 41 centímetros de diâmetro. O *sizzle* foi bastante popular na década de 1920, foi criado para substituir os *rivets* que eram colocados livremente em buracos feitos à volta do prato turco ou do chinês. Os *rivets* funcionavam para que quando se “ataca” o prato, estes vibrassem, produzindo um som continuado. Os *rivets* eram frequentemente utilizados na década de 1930 por bateristas de *dixieland* e do *bebop* na de 1960 (Brown, 2002).



Figura 29: *Sizzle*.

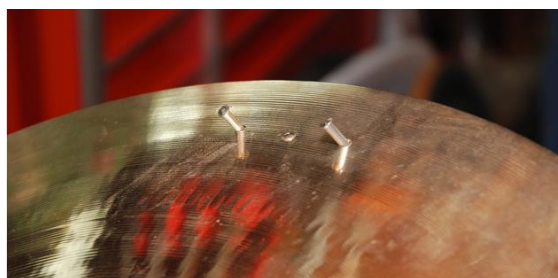


Figura 30: *Rivets*.

Os maiores pratos turcos (46 a 66 centímetros de diâmetro) conhecidos como o prato de ‘condução’ ou *ride* foram feitos nos últimos anos da década de 1930 para ajudar as necessidades dos bateristas de *big-band* e do *bebop*. Este prato tornou-se um elemento *standard* da bateria, tal como o *hi-hat* e o *crash*. Embora o *hi-hat* tenha ficado popular na década de 1930, o mesmo já vinha evoluindo ao longo das décadas anteriores (Brown, 2002).

Antes do *hi-hat* existir como atualmente o conhecemos, outro mecanismo existiu anteriormente, tal como o prato *sock* ou *snowshoe*, posteriormente surgiu o *low-boy* ou *low-sock*, o qual foi usado por volta de 1926. Era idêntico ao *hi-hat* só que os pratos eram seguros 30 centímetros acima do chão. Na década de 1920, a maioria dos *hi-hats* usavam um par de pratos *Charleston*, instrumento de bronze, aproximadamente com 25 centímetros de diâmetro e com uma cúpula larga. No entanto, nos anos 30 foram substituídos por pratos turcos com 28 a 38 centímetros de diâmetro.



Figura 31: Sock ou snowshoe.



Figura 32: Low-boy ou low-sock.

Outros dos *hi-hats* pioneiros tiveram o nome de *top hat*, *high boy*, *hi sock* e *off-beat*, os quais apareceram em catálogos de bateria em 1927. O *hi-hat*, tal como já acima mencionado, ficou popular na década de 1930, não tendo incorporado alterações até à década de 1980 (Brown, 2002).

Na década de 1980, os *hi-hats* tinham de diâmetro entre 36 a 38 centímetros e introduziu-se o *hi-hat* com o *cable-operated*. Este permite ao baterista colocar o pedal na esquerda e o suporte e o prato à sua direita e, geralmente, usa-se em conjunto com um *hi-hat* tradicional. Também nesta década foram introduzidos outros tipos de pratos, tais como, o *flat*, *cupless ride*, *large chinese style*, *heavy unlathed* e coloridos.



Figura 33: *Hi-hat com o cable-operated.*

2.5 Baquetas e vassouras

Durante a década de 1920, as empresas de bateria começaram a fabricar baquetas para serem tocadas por bateristas de jazz ou de bandas de dança. Muitas eram semelhantes às usadas pelos músicos de orquestras, que eram baquetas mais pesadas e grossas. Havia uma exceção, as baquetas *Charleston* eram as mais leves e finas, podendo ser as únicas utilizadas pelos bateristas de jazz. No decurso das décadas seguintes, várias empresas tentaram produzir e vender baquetas feitas de materiais sintéticos, mas sem sucesso. Depois desta tentativa sem sucesso, as baquetas começaram a ser produzidas em diferentes comprimentos, pesos, madeiras e com uma enorme variedade de tamanhos e formas. As baquetas de *nylon* foram introduzidas no mercado na década de 1960 e foram pensadas para aumentar a longevidade da ponta de madeira. Mais tarde, surgiram outros tipos de baquetas que eram constituídas por outros materiais. Na década de 1980, com o desenvolvimento da tecnologia, era possível a construção de baquetas com outros produtos sintéticos e personalizadas.



Figura 34: Baquetas.

Alguns bateristas da década de 1950 (Sonny Greer, Chick Webb, Chico Hamilton e Elvin Jones) foram os pioneiros de baquetas de tímpano na bateria. As mesmas eram usadas como uma baqueta normal de bateria. Um exemplo de um solo executado com baquetas de tímpano é a *performance* de Vernel Fournier na Poinciana, no álbum de Ahmad Jamal (*Ahmad Jamal* – 1958, Argo 636) (Brown, 2002).



Figura 35: Baquetas de tímpano.

As vassouras são um conjunto de fios de aço, que pode ser guardado dentro de um tubo quando não está a ser usado. As vassouras foram usadas nas gravações de jazz durante a década de 1920, as quais substituíam as baquetas em composições mais lentas. A vassoura original foi desenhada, em 1912, com o objetivo de ser um mata-moscas. Variações da original surgiram posteriormente.



Figura 36: Vassouras.

2.6 Peles

As peles naturais têm qualidades acústicas que garantem uma melhor qualidade tonal do instrumento. No entanto, o processo de escolha de peles de qualidade é trabalhoso e incompatível com a produção em massa (Ludwig II, 2001). Estas peles têm várias desvantagens, tais como a sensibilidade à humidade e às alterações de temperatura. Para evitar que a pele natural desafinasse era colocada uma lâmpada dentro do tambor, que mantinha a temperatura constante e a pele esticada, servindo também como efeito cénico (Vintage Drum Guide, 2017). Por outro lado, as peles sintéticas eram imunes à mudança de temperatura e tinham uma maior projeção de som. Além disso, podiam ser produzidas em grandes quantidades, eram mais baratas e mais resistentes (Ludwig II, 2001; Nicholls, 2008)⁸.

Durante a Segunda Guerra Mundial foi desenvolvida uma película sintética e ultrarresistente, para substituir a película de filme em celofane, que se danificava nos voos de reconhecimento da aviação britânica. A solução para este problema foi a invenção da película *mylar*, desenvolvida pela empresa *Du Pont Chemical Company* que era a maior produtora do filme no período pós-guerra. Outra utilização dada a este produto foi como

⁸ Fontes nomeadas na tese de Faustino 2018.

peles de bateria (Ludwig II, 2001). As primeiras peles em *mylar* foram produzidas no ano de 1953 e, no decurso dessa década, as técnicas de construção foram aprimoradas para a sua comercialização. A empresa *Evans* comercializou as peles a partir de 1956 e a Remo em 1957, estabelecendo-se como a empresa líder do mercado (Nicholls, 2008)⁹.

2.7 Considerações finais

Na contemporaneidade, os bateristas têm transformado a bateria, modelando-a ao seu estilo e preferência. Este instrumento permite revelar a criatividade do músico, mostrando-se flexível e acessível às mudanças pessoais. Por esta razão, a bateria torna-se um instrumento com uma dualidade. O baterista tem uma relação introspectiva com o instrumento, mas expressa-a em contexto de *performance*. Assim, a bateria possibilita ao executante uma liberdade inigualável.

Em suma, considera-se que o *set standard* de bateria moderno vai permanecer como uma base sólida, devido à sua flexibilidade e simplicidade. Apesar disso, não só os bateristas vão procurar novos recursos para explorar, mas também o mercado vai-se adaptando à mudança. Por exemplo: Glenn Kotche utiliza o pedal de bombo invertido, percutindo na pele inferior de um timbalão de chão, e aplica fita-cola e várias molas na pele da caixa, as quais são puxadas por ele, e, ao recolherem emitem um som característico; Jojo Mayer, que solicitou à marca *Sabian* um *Hoop Crasher*, que é aplicado na superfície da caixa emitindo um som característico do seu *drumming*; JD Beck aplica três *splashes* no seu *set*, um no timbalão, que está à sua esquerda, um na caixa e outro no timbalão à sua direita. Igualmente, empresas, como a *Sonor*, que, em 1994, criou a série *Designer*, davam ao cliente total liberdade para configuração da bateria. Este definia o material do casco, o ‘acabamento’, o diâmetro, a profundidade e a espessura, o tipo de aros e o restante *hardware* (Faustino, 2018).

A autora da dissertação poderá mencionar, por experiência própria, que as marcas têm uma agilidade em adaptar-se ao cliente. Marcas como *Tama* e *Dw*, junto das quais já solicitou equipamento com características específicas, aceitaram e executaram o produto como exigido. O baterista foi, é e será um dos principais responsáveis por estimular o corpo a ‘dançar’, um ‘cientista musical’ que desenvolverá novos conceitos, linguagens, texturas e ‘cores’, através da experimentação e curiosidade. Consequentemente, estabelecerá um diálogo musical pluralista com os que o rodeiam, onde a bateria permitirá

⁹ Fontes nomeadas na tese de Faustino 2018.

alterações à sua constituição, de forma a que o baterista permita exteriorizar o seu mundo interior para os demais.

3. Papel do baterista no jazz contemporâneo

Neste capítulo, a temática abordada é o papel do baterista no jazz contemporâneo. Para cumprir este objetivo foram utilizadas entrevistas de Jose Duque e os questionários realizados a vários instrumentistas.

Jose Duque questiona os participantes das entrevistas sobre quais as qualidades mais importantes que um baterista deve possuir. Na entrevista a Antonio Sánchez, ele responde que as qualidades mais importantes para um baterista é ter um “(...) bom *time feel*, bom gosto, um conhecimento amplo de diferentes estilos e um ego controlado.”¹⁰ (Duque, 2017, p:84). Sánchez defende que a pessoa que toca bateria deve considerar-se um músico que toca bateria, e não somente baterista. Gary O’toole menciona as mesmas qualidades de Sánchez, adicionando a habilidade para o baterista se relacionar com a melodia. O pianista Otmaro Ruíz refere a importância de o baterista ter várias competências para adaptar-se a diferentes *performances*: a capacidade de criar ‘chão’ para os membros do grupo, *interplaying*, *time-keeping* e elasticidade. Na opinião de John Young (pianista), a característica mais importante de que um baterista necessita é a individualidade; este afirma que não está interessado em tocar com alguém que seja uma imitação, uma máquina que reage de uma forma automatizada, mencionando, igualmente, a importância do *time feel*. O baixista Xavier Padilla declara que o baterista deve possuir qualidades físicas, que incluem a técnica e ideias (formadas pelo intelecto) e psicológicas, que fornecem ao instrumentista um estado mental equilibrado.

No que concerne à dificuldade que os bateristas têm em encontrar a sua ‘voz’/som, Antonio Sánchez sugere que é importante ter em conta todas as influências que foram absorvidas ao longo da vida e sublinha a importância de ser um “contador de histórias” que desenvolve ideias e *motifs*. O’Toole informa que para encontrar essa ‘voz’ é necessário, durante as sessões de estudo, tocar por cima de temas e explorar os exercícios propostos, ou seja, é necessário ‘desconstruir e ‘construir’ as ideias que vamos desenvolvendo ao longo do estudo, criando musicalidade e encontrando a própria ‘voz’, que, ao longo do tempo, irá surgir. Relativamente à adaptabilidade necessária de um

¹⁰ Tradução de minha autoria conforme texto original: “Great time feel, a sense of taste, ample knowledge of different Styles and a controlled ego.” (Duque, 2017, p: 84)

baterista para diferentes reportórios, Antonio Sánchez afirma que é necessário aprender a selecionar o que melhor serve a música e que o nível de dificuldade varia consoante a situação. Gary O’Toole responde que a adaptabilidade depende do conhecimento que cada baterista possui, mas para tornar esta característica mais forte é importante ter em atenção ao tempo e à melodia.

Por último, é importante esclarecer qual o músico que o baterista deve prestar mais atenção em situação de banda. No que respeita a esta indagação, Sánchez declara que é de importância extrema conseguir ouvir a banda como um todo, formando um ‘tapete’ musical para os músicos ‘dançarem’, o qual ele ‘puxa’ e ‘empurra’ para criar tensão e afetar o ‘discurso’ dos outros músicos. O’Toole diz que ‘casa’ com o baixista, referindo, mais uma vez, a importância da exposição da melodia. Jose Duque pergunta a Otmario Ruíz que sugestões, instruções tem para o baterista. O pianista sugere que é importante conseguir baixar a intensidade do *drumming* em certos momentos cruciais.

Nos questionários realizados aos bateristas, influenciados pelas entrevistas de Jose Duque, estes foram indagados sobre quatro tópicos: “Quais são as qualidades mais importantes que um baterista deve possuir, considerando o cenário atual do jazz?”; “Muitos bateristas despendem muito tempo até encontrarem a sua ‘voz’. O que recomendaria aos que têm dificuldades em encontrar o ‘seu som’?”; “Quando está a tocar, qual é o elemento do grupo que está mais atento?” e “Quais os métodos que usa ao tocar com músicos que têm diferentes estilos?”. Quanto aos instrumentistas não bateristas decidiu-se efetuar as seguintes perguntas: “Quais são, na sua opinião, as qualidades mais importantes que um baterista deve ter?” e “Que instruções/sugestões dá aos bateristas, se a maneira como ele aborda um tema ou *gig* não é a esperada?”

À primeira pergunta o baterista Jorge Moniz declarou que o baterista necessita de “(...) ter boas qualidades técnicas (...)”, “(...) bons conhecimentos de harmonia (...)” e um “(...) bom conhecimento de diferentes estilos.” Bruno Pedroso detalhou as qualidades técnicas necessárias a um baterista, tal como o *time feel*, que esmiuçou nomeando a “articulação” e a “respiração quando o baterista toca”, o *groove*, o tempo, imaginação e capacidade interativa. Tal como Jorge Moniz, também Bruno Pedroso refere a necessidade de deter conhecimento sobre diferentes “linguagens rítmicas” como *swing*, *bolero*, *latin*, *mazurca*, *samba*, *baião*, *drum and bass*, entre outros. Além disso, Pedroso refere a capacidade de leitura e saber tocar em diferentes linguagens métricas. No questionário a Marito Marques, também ele explicou que o jazz “(...) é um estilo mais abrangente se o compararmos ao jazz dos anos 50 ou 60 (...)” e que devido a isso os

bateristas são “(...) obrigados a ser mais versáteis.” Além disso, nomeia capacidades como “dinâmico, tecnicamente avançado, ter diversidade de sons, bom e rápido na leitura à primeira vista e capacidade de improvisação”. Aponta que é necessário ser profissional e aparecer preparado para os ensaios, pois estes são apenas para “(...) colocar a banda a soar em conjunto e não para aprender as músicas.” Por último, Alexandre Frazão também indica a importância de ter técnica e aponta o controle sobre o instrumento, acrescentando que tudo o que se extrai do instrumento tem que ser musical, tem que estar ao serviço da música.

Na segunda pergunta foram questionados sobre o que recomendariam aos bateristas que têm dificuldade em encontrar a sua ‘voz’, observando-se que as respostas foram bastante diversificadas, com perspectivas divergentes. Jorge Moniz recomenda ouvir música de estilos diferentes, completando que “Quanto mais abrangente for o conhecimento de estilos e idiomas musicais, mas facilmente se encontra uma voz própria.” Esclarecendo que não se deve transportar os conhecimentos académicos para a música e que esse processo pode ser demoroso e doloroso. O baterista tem de diluir a barreira entre o academismo e o artístico, tornando o baterista mais intuitivo. Por outro lado, Bruno Pedroso afirma que o baterista não deve “(...) forçar o seu estilo (...)”, porque “(...) ele já lá está.” Completa referindo que é importante aprender recursos técnicos de outros bateristas e que, com o estudo, as ideias do baterista vão juntar-se com as suas próprias e que isso gera a ‘voz’ que tanto se procura. De seguida, Marito Marques informa que o mais importante é nos focarmos em nós mesmos e não em comparações, ou seja, “(...) não tentar soar como “este ou aquele.”, explanando que é extremamente relevante “(...) nos isolarmos e desenvolvermos a nossa linguagem sem estar sempre a copiar outros bateristas que temos como referência.” Por fim, Alexandre Frazão elucida que os bateristas sofrem um pouco mais nesta jornada devido ao facto de não se exprimirem utilizando notas, acordes e escalas, em contrapartida lidam com rudimentos e *grooves*. Consequentemente, recomenda “Ouvir muita música, copiar os mestres, gravar ou filmar as sessões de estudo e *gigs*, descobrir (durante as sessões de estudo) em si as qualidades que quer que transpareçam (...)” e “(...) não perder tempo com o que não funciona na música.”

Na terceira questão foram inquiridos sobre qual o elemento do grupo que estão mais atentos quando estão em palco. O *feedback* a este tópico foi bastante semelhante. Todos eles mencionaram que prestavam atenção a todos os músicos com quem estão a tocar, exceto na secção de solos. Apesar de aquando dos solos o seu foco estar mais

centrado no solista, nunca ignoram os outros músicos. Jorge Moniz refere que “Tem que se estar simultaneamente atento em tudo, é um processo multidisciplinar.” De seguida, Bruno Pedroso considera que o ideal é “(...) não focar atenção apenas em um elemento. Deve-se ouvir toda a gente com igual dose de importância.” Pedroso reconhece o facto de dar mais atenção ao solista “Às vezes dou mais atenção ao solista (...)”. Revelando ainda que se tivesse que estabelecer uma hierarquia, em primeiro nomeava o baixista e de seguida os restantes membros do grupo. Igualmente Marito Marques informa que está “(...) atento à música no geral (...)”, “(...) todos os músicos são igualmente importantes a partir do momento que estão a tocar.” Complementando que “(...) num solo posso estar mais atento ao solista, mas no final estou a ouvir a banda toda no geral.” Por último, Alexandre Frazão refere que o baterista tem de “(...) aprender a ouvir todos os intervenientes (...)”, é fundamental.

Na última pergunta foram questionados sobre os métodos que utilizam para tocar com músicos que têm diferentes estilos. Jorge Moniz cita o facto de que é importante contribuir para um “(...) equilíbrio coletivo sem perdermos (...) a nossa própria identidade.”, neste contexto há a necessidade de adaptar e encontrar pontos de interseção entre os músicos. Em seguida Bruno Pedroso aconselha ir à procura de um padrão, textura e som que se encaixe no momento musical para ajudar a soar a banda “(...) como um todo”. Marito Marques recomenda escutar o que cada elemento está a ‘oferecer’ no momento e “(...) tentar seguir (...)”, ou o próprio baterista pode trazer algo ímpar para a situação. Por fim, Alexandre Frazão propõe “(...) tentar perceber a intenção de determinado(s) músico(s) (...)” e através do conhecimento adquirido “(...) situar o *target* onde nos queremos posicionar musicalmente.”

Relativamente às respostas recebidas pelos instrumentistas não bateristas, Mário Delgado (guitarrista) e Luís Figueiredo (pianista), obtiveram-se opiniões que continham aspetos que convergiam regularmente.

No que concerne à primeira questão, Mário Delgado enumerou as características que são mais importantes num baterista: “solidez de tempo”; “capacidade criativa”; “equilíbrio entre originalidade e conhecimento estilístico do instrumento” e ser musical e não demasiado técnico. Luís Figueiredo, tal como Mário Delgado, cita que o baterista não necessita de ser um perito em técnica. Figueiredo referencia a habilidade de ter o “(...) ouvido treinado, um bom tempo, destreza motora (...)”, esclarecendo que o mais importante é o baterista ser um bom músico. Adiciona características tal como, “(...) reagir

ao que se passa (...)” propondo soluções e criando um discurso próprio que sirva a música.

Na segunda e última resposta, o guitarrista Mário Delgado foi objetivo, declarando que para solucionar o equívoco fornece ao baterista uma referência musical ou estilística. Por outro lado, Figueiredo esclarece que tenta “(...) compreender as peculiaridades do instrumento (...)” e procura dar indicações que orientem o baterista a ir ao encontro do que pretende, “(...) sem nunca (...) anular a sua identidade musical.”

Após interpretar as respostas dadas pelos músicos acima citados, conclui-se que o papel do baterista contemporâneo é bastante complexo e árduo de definir. Na contemporaneidade é exigido que tenha boa técnica, solidez de tempo, possua *time feel*, musicalidade, flexibilidade e adaptabilidade a diferentes géneros de música. No que concerne ao processo do baterista encontrar a sua 'voz', vários bateristas sugeriram ouvir um leque diversificado de música, "copiar os mestres" e gravar as sessões de estudo/*gigs* para descobrir na prática quais as ideias possíveis de 'montar e desmontar', aprofundando conhecimentos, que, como resultado, fará desenvolver a 'voz' de cada baterista.

Relativamente à pergunta que aborda qual o elemento em que o baterista deve estar mais atento durante a *performance*, concluiu-se que o baterista tem que possuir um ouvido seletivo e conseguir ‘focar e desfocar a audição’ no que pretende. Alguns bateristas referiram que mantêm a sua atenção, em certas situações, direcionada para o solista. Isto significa que, durante um solo, a atenção pode estar mais orientada para um elemento (o solista), mas de forma geral, conseguir ouvir todos os elementos de igual forma é o ideal. Além disto, ainda é amiudadamente mencionado que a identidade pessoal musical é a característica imprescindível, não só para o baterista, mas para os outros músicos.

Do ponto de vista da investigadora, a exigência para um baterista de jazz contemporâneo é esmagadora. Cada vez mais é exigido saber tocar *swing*, *even eight's*, música tradicional latino-americana, música tradicional brasileira, *patterns* da cultura oriental, entre outros. É necessário ao longo do estudo adquirir um conhecimento abrangente, plural, que inclua diversidade, concedendo ao baterista uma flexibilidade e adaptabilidade imparagonável. Também, todo este conhecimento concede ao baterista capacidade de expressar-se de forma mais completa, improvável, contemporânea, conferindo-lhe a oportunidade de mesclar vários géneros musicais, criar soluções e interações nas *performances* onde não há lugar para *clichés* e saturação de recursos técnicos.

4. Marito Marques

4.1. Biografia

Marito Marques, nomeado para o *Grammy*, *Grammy Latino* e *Juno*, é um baterista e produtor, que nasceu a 11 de julho de 1987, em Arganil, Portugal. Começou a tocar bateria aos dois anos de idade, iniciando *performances* ao vivo, incluindo na televisão, aos cinco anos. Marques principiou na instrução formal na *CETM*, em Coimbra, Portugal. De seguida, continuou os seus estudos em Nova Iorque, na *Drummers' Collective* e, mais tarde, na *Manhattan School of Music*, onde estudou com John Riley, Kendrick Scott, Ignacio Berroa e Greg Hutchinson.

A sua música assimila influências da música de raiz africana, jazz e *pop*. Em 2013, lançou o seu álbum de estreia, *Magic Everywhere* que contou com colaborações de Anna Maria Jopek, Gregoire Maret, Mino Cinelu, Ron Westray, Munir Hossn e Yami. O seu EP, *Live at Revolution*, lançado a 11 de novembro de 2014, é composto de três faixas gravadas ao vivo em estúdio. Este álbum inclui Marito Marques na bateria, Robi Botos no piano, Kelly Jefferson no saxofone, Michael Shand no piano/teclas, e Ian de Souza e Alex St. Kitts no baixo. O segundo álbum intitulado *Na Eira*, lançado a 22 de novembro de 2016, gravado em quatro países diferentes, conta com a participação de quinze diferentes músicos de dez nacionalidades distintas. Este álbum é um esforço global que promove as similaridades e diferenças entre culturas, criando uma união através do som. Marito expressa na sua música a paixão que tem pela colaboração e fusão de sons, culturas, instrumentos e géneros criando assim uma conexão entre pessoas e continentes. Este álbum foi gravado em França, Espanha, Portugal e, onde vive no momento (2021), Toronto, Canadá e engloba influências da música portuguesa e dos países PALOP. Ainda é de nomear que contou com a contribuição de Jorge Pardo (flautista Espanhol), Woz Kaly (cantor Senegalês). No ano de 2021, iniciou a sua caminhada para a realização do seu quarto álbum.

Marito Marques é considerado um dos bateristas e produtores mais requisitados e versáteis na Europa e Canadá. Durante a sua jornada de *World Tours* já atuou com vencedores de dois *Grammy*, respetivamente, Ivan Lins e Carlos do Carmo, Camané, e nomeados a *Grammy*, Helik Hadar, Adonis Puentes, Hilario Duran e Jeff Coffin. Ainda é de mencionar as suas colaborações com Anna Maria Jopek, Mino Cinelu, Larnell Lewis, Gregoire Maret, *The Wilderness of Manitoba*, Sara Tavares, Jesse Cook, entre outros.

Hodiernamente, Marques tem parceria com a marca *Pro Mark, Evans, Yamaha Drums, Zildjian, Red Clay, Sontronics Microphone* e *Kalimba Magic*.

4.2. Análise

Neste subcapítulo proceder-se-á à análise dos recursos técnicos usados por Marito Marques no álbum *Magic Everywhere* (2013) e *Na Eira* (2016), e no EP *Live at Revolution* (2014), projetos nos quais Marques é o líder e compositor. Do primeiro álbum foram selecionados os seguintes temas: “Abri Bo Janela”, “Allendale Street”, “Alone”, “Carta para Casa” e “Zapal Lampe I Nie Czekaj”. Do segundo álbum: “Dia Chuvoso”, “Na Eira”, “Northern Lights”, “Bird’s Shadow” e “Bica”. Do EP optou-se pelo tema “Pintassilgo”. Os temas selecionados para transcrição e análise foram escolhidos tendo em consideração unidades de tempo e compasso diferentes, instrumentação, *bpm* e forma de execução.

A análise das transcrições irá incluir os seguintes parâmetros: *stickings, patterns, dinâmicas, orquestração de kicks* e relação entre melodia e *comping* dos elementos da banda com a bateria.

De seguida, apresenta-se uma legenda da notação de bateria, para a compreensão das transcrições e análise.



Figura 37: Notação de bateria.

4.2.1. “Abri Bo Janela”

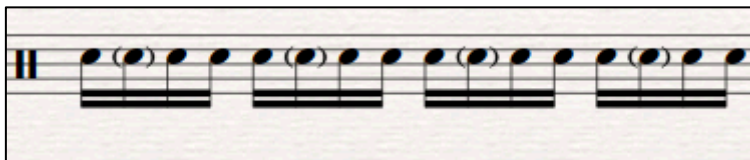
“Abri Bo Janela” é uma composição de Marito Marques, com arranjo de Marito Marques e Peter Schön, registada no álbum *Magic Everywhere* (2013), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, em Portugal, e Margarita Studios, em Nova Iorque, nos EUA. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, kalimba, udu, Yami no baixo e voz, Peter Schön no piano/teclas, Manuel D’Oliveira na guitarra *folk*, Tiago Santos na guitarra elétrica e Gregoire Maret na harmónica. O tema está na tonalidade de fá sustenido maior em 4/4 com o andamento a 150 bpm (batidas por minuto¹¹). A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Introdução	12	Kalimba, percussão, guitarra <i>folk</i>
A1	8	Voz e harmónica (melodia), bateria, baixo
A2	8	Voz, e harmónica (melodia), bateria, baixo
B	20	Voz e guitarra <i>folk</i> (melodia), bateria, baixo
A1	8	Voz e harmónica (melodia), bateria, baixo
A2	8	Voz e harmónica (melodia), bateria, baixo
B	20	Voz, harmónica, guitarra <i>folk</i> (melodia), bateria, baixo
C	16	Voz (melodia), harmónica, piano, percussão, bateria, baixo
D – Seção de <i>Pad</i>	24	Harmónica, piano, bateria, baixo
Introdução	4	Voz, bateria, kalimba, baixo
A1	8	Voz e harmónica (melodia), bateria, baixo
A2	8	Voz e harmónica (melodia), bateria, baixo
B	20	Voz, harmónica, guitarra <i>folk</i> (melodia), bateria, udu, baixo
C	16	Voz (melodia), guitarra <i>folk</i> , guitarra elétrica, bateria, udu, baixo
C1	7	Voz (melodia), guitarra <i>folk</i> , guitarra elétrica, bateria, udu, baixo

¹¹ Tradução do inglês: *beats per minute*.

Este tema é tocado com *broomsticks* e a sua dinâmica situa-se no *mezzo piano*. O *pattern* do tema é executado na caixa com o *hi-hat* percutido em todos os tempos subtilmente. O *sticking* usado é ‘dede’¹², exemplificado na figura abaixo, no qual a primeira ‘e’ é *ghost note*.

Exemplo 1: "Abri Bo Janela" (conforme apêndice 1), compasso 37.



O *pattern* base deste tema é o seguinte.

Exemplo 2: "Abri Bo Janela" (conforme apêndice 1), compasso 2-5.



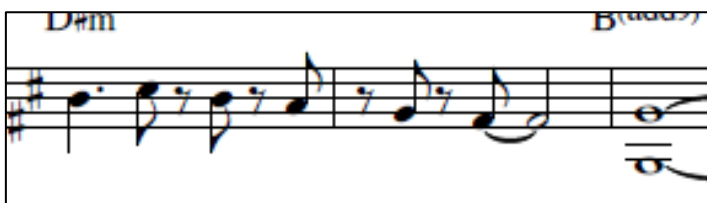
Marito Marques executa a variação a seguir recorrendo ao *pattern* base.

Exemplo 3: "Abri Bo Janela" (conforme apêndice 1), compasso 10 e 11.



Os pratos e o bombo são utilizados para orquestrar os *kicks* da música, tal como demonstrado no exemplo a seguir, que pertence à secção ‘B’. Todos os *kicks* são executados com a mão esquerda, exceto o bombo.

Exemplo 4: "Abri Bo Janela" (conforme apêndice 1 e anexo 1), compasso 29 e 30, compasso 33 e 34.



Todos os elementos executam este ritmo¹³, o exemplo exposto refere-se ao baixo.

¹² A letra ‘d’ refere-se a mão direita e a letra ‘e’ à mão esquerda.

¹³ Ver anexo 3.

4.2.2. “Allendale Street”

“Allendale Street” é uma composição de Marito Marques, com arranjo de Marito Marques e Peter Schön, registada no álbum *Magic Everywhere* (2013), gravado nos estúdios da editora GMP Recording Studios, em Portugal, Sound and More Studios, na Polónia, e no Estúdio de Alvalade, em Portugal. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria e percussão, Yami no baixo, Peter Schön no *rhodes*, João Frade no acordeão, Tuniko Goulart na guitarra elétrica, Henryk Miskiewicz no saxofone alto e Gileno Santana na trompete. O tema está na tonalidade de si bemol maior em 7/8 (subdivisão de 2+2+3) e 5/8 com o andamento a 220 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Introdução	12	<i>Rhodes</i> (4 compassos) + percussão (4 compassos) + toda a banda (4 compassos)
A	13	Saxofone alto (melodia), <i>rhodes</i> , acordeão, bateria, baixo
A'	10	Saxofone alto (melodia), <i>rhodes</i> , acordeão, bateria, baixo
B	8	Trompete e saxofone alto (melodia), bateria, percussão, <i>rhodes</i> baixo
C1	7	Saxofone (melodia), bateria, <i>rhodes</i> , guitarra elétrica, baixo,
Introdução	4	<i>Rhodes</i> , bateria
A, B - Solo de guitarra e saxofone (interação)	24	<i>Rhodes</i> , trompete, bateria, percussão, baixo,
C1	7	Saxofone (melodia), bateria, <i>rhodes</i> , guitarra, baixo
Introdução	4	<i>Rhodes</i>
E - Solo bateria	40	<i>Rhodes</i> , baixo
A	13	Saxofone alto (melodia), <i>rhodes</i> , acordeão, bateria, baixo
C2	11	Bateria, saxofone e trompete (melodia), <i>rhodes</i> guitarra, baixo

Na secção ‘A’ é apresentado o *pattern* base deste tema. A secção é tocada com a dinâmica *mezzo forte*. Também se pode observar a linha do baixo, a qual tem duas notas em comum com o bombo da bateria. Neste tema, a ‘linha’ do baixo e o *pattern* da bateria

têm tempos em que executam notas em comum e outras que executam notas em diferentes tempos complementando-se.

Exemplo 5: "Allendale Street" (conforme apêndice 2 e anexo 4), compasso 15 e 16, compasso 13 e 14



Bb6/8



No exemplo a seguir está demonstrado, a vermelho, como Marito orquestrou os *kicks* da melodia da secção 'A'. As notas escritas a preto desempenham um papel de *set-up* para o *kick*.

Exemplo 6: "Allendale Street" (conforme apêndice 2 e anexo 5), compasso 18 e 19, compasso 22 e 23.



Na secção 'B' o ambiente muda e outro *pattern* é utilizado. No 'B' a dinâmica é *piano* com interação entre trompete e saxofone alto. O uso do *ride* é aplicado de forma mais densa. No que consta à caixa, o recurso ao *ruff* é um recurso técnico delineador desta fração. O uso do *ruff* permite ao baterista executar *ghost notes* que são emitidas devido à pressão imposta pela baqueta contra a pele depois do ataque principal. Ainda é de assinalar (indicado a vermelho), o facto de Marito executar o *pick-up* em conjunto com o saxofone para a preparação da secção 'C'.

Exemplo 7: "Allendale Street" (conforme apêndice 2 e anexo 5), compasso 32-39, compasso 33.

The image displays musical notation for Example 7, covering measures 32-39 and measure 33. The notation is presented in two systems. The first system shows measures 32-39, and the second system shows measure 33. The notation includes a drum set part with various notes and rests, and a melodic line. Red asterisks mark specific notes, and blue asterisks mark others. A small inset shows a close-up of a melodic phrase.

Na seção 'C' a dinâmica usada é o *mezzo forte*, onde o baterista demonstra o *interplaying* existente entre a caixa, o bombo e o ride. Na imagem está assinalado a vermelho os *kicks* que a bateria e a melodia têm em comum e a azul um *set-up* que Marito executou para o último compasso de *kicks* do 'C'.

Exemplo 8: "Allendale Street" (conforme apêndice 2 e 3), compasso 40-46, compasso 1-7.

The image displays musical notation for Example 8, covering measures 40-46 and measures 1-7. The notation is presented in two systems. The first system shows measures 40-46, and the second system shows measures 1-7. The notation includes a drum set part with various notes and rests, and a melodic line. Red asterisks mark specific notes, and blue asterisks mark others. A small inset shows a close-up of a melodic phrase.

No que concerne ao *comping* da seção 'D', Marito Marques mantém um 'chão' consistente onde os solistas improvisam. O *ride* assume o papel principal para sustentar este 'tapete', onde a caixa completa os espaços deixados pelo prato. A bateria desce de dinâmica, deixando resplandecer a interação entre o saxofone e a guitarra.

Exemplo 9: “Allendale Street” (conforme apêndice 2), compasso 48-61.

The image shows a musical score for four staves, numbered 1, 2, 6, and 9. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as asterisks (*). The time signature changes from 7/8 to 5/8 and back to 7/8. There are also some 'x' marks above the notes, possibly indicating specific articulation or performance techniques.

O solo de bateria é constituído por 40 compassos, onde o *rhodes* repete a *vamp* abaixo exposta. O acordeão inicia a *vamp* no compasso 71 e o baixo no 79¹⁴.

Exemplo 10: “Allendale Street” (conforme anexo 6), compasso 69 e 70.

The image shows a musical score for two staves, numbered 1 and 2. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as asterisks (*). The time signature is 7/8. There are also some 'x' marks above the notes, possibly indicating specific articulation or performance techniques.

O solo de bateria recorre ao recurso técnico do *single stroke*, *double stroke*, *flam*, *drag* e *ruff*. O *hi-hat* é percutido em todas as colcheias, exceto onde está escrito. Marito Marques inicia o solo com seis compassos na caixa em *ghost notes*, onde sobressaem as acentuações executadas. Há a exploração do recurso técnico do *ruff* com *single stroke*.

¹⁴ Compassos indicados conforme apêndice 2.

Exemplo 11: “Allendale Street” (conforme apêndice 2), compasso 63-68.

The image shows three staves of musical notation for measures 63, 65, and 67. Each staff begins with a double bar line and a common time signature 'C'. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Above the notes, there are various accents and dynamic markings, including '>' and '>>'. In measure 65, several notes are highlighted with red dots, indicating specific accents or dynamics. The notation is dense and rhythmic, typical of a drum score.

Durante os compassos seguintes, o baterista demonstra domínio idêntico entre a mão direita e a mão esquerda, através das acentuações consecutivas do compasso 66 (assinalado a vermelho no exemplo 11). Desta forma, cria tensão para, de seguida, começar a orquestrar o *single stroke* pela bateria com recurso ao bombo, pratos e timbalões. No compasso 69 (exposto no exemplo 12) é de assinalar o facto de não ter iniciado a próxima ‘fala’ no primeiro tempo, tornando o seu discurso menos *cliché*. No compasso seguinte destaca-se o uso do *drag* invertido na tercina de fusa. O recurso técnico *drag* é caracterizado por o uso do *double stroke* antes da acentuação final. Neste caso, Marito inicia o *drag* pela acentuação e termina com o *double stroke*. No primeiro tempo do compasso 72 observa-se o uso do *flam*.

Exemplo 12: “Allendale Street” (conforme apêndice 2), compasso 69-74.

The image shows two staves of musical notation for measures 69 and 72. Both staves begin with a double bar line and a common time signature 'C'. The notation is highly rhythmic, featuring complex patterns of eighth and sixteenth notes. Above the notes, there are various accents and dynamic markings, including '>', '>>', and 'x'. In measure 69, there is a triplet of notes marked with a '3' below them. In measure 72, there is a note marked with an asterisk '*'. The notation is dense and rhythmic, typical of a drum score.

Os próximos compassos são caracterizados por mais orquestração do conceito inicial, onde o uso do bombo, acentuações nos timbalões e o uso dos pratos e *bell* dos mesmos, tornam-se mais constantes, conferindo ao solo mais textura.

Exemplo 13: "Allendale Street" (conforme apêndice 2), compasso 75-80.

De seguida, o baterista introduz uma nova figura rítmica no solo, as tercinas de semicolcheia, trazendo um novo elemento para exploração no solo. Desta vez, o uso do *single stroke* é aplicado nas tercinas. Ainda se menciona o uso do terceiro parcial da tercina de semicolcheia, que lembra o *swing*, evocando o balanço da tradição do jazz. Nestes compassos há a ‘construção’ e ‘desconstrução’ de um padrão rítmico, o qual é executado com *single stroke*, *ghost notes* e o uso do silêncio.

Exemplo 14: "Allendale Street" (conforme apêndice 2), compasso 81-84.

Nos próximos compassos, o conceito das tercinas de semicolcheia continua a ser explorado, aplicando o recurso à orquestração e acentuações com o uso do *bell* e do bombo.

Exemplo 15: "Allendale Street" (conforme apêndice 2), compasso 85-89.

The image shows four staves of musical notation for measures 85 through 89. Each staff begins with a double bar line and a 'II' time signature. The notation is for a drum set, with notes on a five-line staff. Measure 85 features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an asterisk (*). Measures 86, 87, 88, and 89 are characterized by a consistent pattern of triplet eighth notes, with each triplet marked with a '3' and a bracket. The notes are primarily on the second and third lines of the staff.

No compasso 90 observa-se o uso do *hi-hat*, o qual suspende a marcação do tempo e é abordado como mais um elemento para o ‘discurso’.

Exemplo 16: "Allendale Street" (conforme apêndice 2), compasso 90.

The image shows a single staff of musical notation for measure 90. It begins with a double bar line and a 'II' time signature. The notation includes a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, some marked with an asterisk (*). There are also triplet markings with a '3' and a bracket over groups of notes. The staff is filled with complex rhythmic patterns.

A partir do compasso 91, existe a exploração do *single stroke* aliado à orquestração, às dinâmicas e ao virtuosismo do baterista, onde ele explora a velocidade deste recurso técnico. Do compasso 93 para o 94 e do 94 para o 95, Marques exhibe agilidade que possui em combinar figuras *even* e ‘swingadas’. No compasso 98, Marito recorre ao *double stroke*, incorporando *ghost notes*, repetindo o mesmo padrão rítmico durante o compasso, o que resulta num deslocamento rítmico. No compasso 100 e 101 a

dinâmica passa a *forte*, terminado o solo num clímax, não só no que concerne à dinâmica, mas também à densidade de notas.

Exemplo 17: “Allendale Street” (conforme apêndice 2), compasso 91-101.

The image displays a musical score for the piece "Allendale Street" from measures 91 to 101. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Measure 91 starts with a triplet of eighth notes. Measures 93 and 95 contain more triplets. Measure 98 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes asterisks under the notes. Measure 100 is marked with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line at the end of measure 101.

4.2.3. “Alone”

“Alone” é uma composição de Marito Marques, com arranjo de Marito Marques e Peter Schön, registada no álbum *Magic Everywhere* (2013), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, em Portugal, no Mino Cinelu Music, nos EUA, e no Sound and More Studios, na Polónia. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria e no *vocoder*, Mino Cinelu na percussão, Ruca Rebordão no caxixi, Yami no baixo, Peter Schön no piano/teclas, Carlos Garcia no órgão *hammond*, Tuniko Goulart e Tiago Santos na guitarra elétrica, Henryk Miskiewicz no saxofone alto e Gileno Santana no fliscorne. O tema está na tonalidade de fá menor em 4/4 com o andamento a 105 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Introdução	Livre	Bateria, percussão
Introdução (banda toda)	9	Toda a banda (menos fliscorne e saxofone alto)
A1	9	Fliscorne (melodia), órgão, bateria, baixo
A2	9	Fliscorne (melodia), órgão, bateria, baixo
B	9	Saxofone alto (melodia), piano, bateria, baixo
Introdução (banda toda)	9	Toda a banda (menos fliscorne e saxofone alto)
A1	9	Fliscorne (melodia), órgão, bateria, baixo
A2	9	Fliscorne (melodia), órgão, bateria, baixo
B	9	Saxofone alto (melodia), piano, bateria, baixo
C – Piano Solo	16	Órgão, guitarra elétrica, bateria, baixo
A - Separador	9	Guitarra elétrica, <i>vocoder</i> , órgão, bateria, baixo
D – Saxofone alto solo	8	Piano, bateria, baixo
E – Fliscorne solo	8	Piano, órgão, bateria, caxixi, baixo
C – <i>Chases</i> guitarra,	4gui.,2sax.,2gui., 2sax.,2flisc.,4gui	Piano, órgão, bateria, caxixi, baixo

saxofone e fliscorne		
F - Separador	4	Piano, órgão, bateria, baixo
A1	9	Fliscorne (melodia), órgão, piano, guitarra, bateria, baixo
A2	9	Fliscorne (melodia), órgão, piano, guitarra, bateria, baixo
B	9	Saxofone alto (melodia), piano, bateria, baixo
Outro	33	Saxofone alto (solo), piano, órgão, caxixi, <i>vocoder</i> , bateria, baixo

Durante esta composição, Marito Marques mantém o *pattern* bastante conciso e estável, apenas acentuando os *kicks* da melodia. O baixo, o piano e a bateria executam os *kicks*. Os *kicks* da melodia executados pela bateria estão assinalados na partitura a vermelho.

Exemplo 18: “Alone” (conforme anexo 7), compasso 9-11.

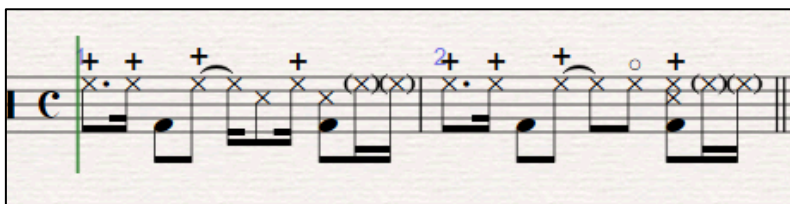


Exemplo 19: “Alone” (conforme anexo 9), compasso 9-11.

Exemplo 20: “Alone” (conforme apêndice 4), compasso 4 e 5.

O *pattern* utilizado no ‘A’ e no ‘B’ está exposto nas imagens seguintes. No *pattern* da secção ‘A’ observa-se o uso de *ghost notes* e do *side snare*.

Exemplo 21: “Alone” (conforme apêndice 4), compasso 1 e 2.

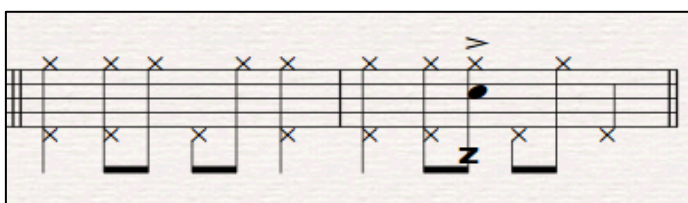


Exemplo 22: “Alone” (conforme apêndice 4), compasso 3.



No que concerne ao solo de fliscorne, o *comping* executado por Marito é bastante simples, usando apenas o *ride*, o *hi-hat*, com frequência *piano*, e a caixa com o recurso ao *ruff*. Marques aborda o *comping* deste solo preenchendo pouco, devido ao facto de o discurso do solista ser denso e do percussionista estar a tocar. Nos exemplos abaixo evidencia-se o uso da simplicidade, quer no *pattern* base, quer na variação.

Exemplo 23: “Alone” (conforme apêndice 4), compasso 6 e 7.



O mesmo *mindset* é transportado para o *pattern* usado nos *chases*. Nesta secção, o ambiente possui influências *rock*, onde a dinâmica utilizada é *forte*, o *pattern* utilizado é mais ‘tenso’ e ‘tight’. Decidiu-se transcrever as variações aplicadas pelo baterista nesta secção, as quais são principalmente usadas para marcar a quadratura.

Exemplo 24: “Alone” (conforme apêndice 4), compasso 8.



Exemplo 25: “Alone” (conforme apêndice 4), compasso 9-12.



4.2.4. “Carta para Casa”

“Carta para casa” é uma composição de Marito Marques, com arranjo de Marito Marques e Peter Schön, com letra de Yami, registada no álbum *Magic Everywhere* (2013), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, em Portugal. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, Yami no baixo e voz, Peter Schön no piano, João Frade no acordeão, Tiago Oliveira na guitarra, Nicole Kate no violino, Gonçalo Crisostomo na viola e Ricardo Chegadinho no violoncelo. O tema está na tonalidade de fá maior em $\frac{3}{4}$ com o andamento a 82 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução	8	Piano, baixo
A	16	Voz (melodia), piano, bateria baixo
B1	9	Voz (melodia), piano, violoncelo, viola, violino, bateria, baixo
Separador	9	Guitarra, harmónica, piano, violoncelo, acordeão, bateria, baixo
C – Solo acordeão	17	Piano, guitarra, bateria, baixo
A	16	Voz (melodia), piano, guitarra, bateria baixo
B2	14	Voz (melodia), piano, acordeão, violoncelo, viola, violino, bateria, baixo
Coda	8	Guitarra, piano, bateria, baixo,

Nesta composição Marito Marques recorre às vassouras, devido ao tema ser uma balada que apresenta uma dinâmica *piano* ao longo da estrutura. Durante o tema, o baterista marca a quadratura usando o *crash* e o bombo. A mão esquerda executa um *sweep* circular ininterrupto, enquanto a mão direita vai dando ‘textura’ ao tema com um *sweep* ocasional. No ‘B’, o baterista executa os *kicks* levemente com toda a banda.

Exemplo 26: “Carta para Casa” (conforme apêndice 5 e anexo 12), compasso 17-25, compasso 25-33.

The image displays musical notation for Example 26, consisting of three parts:

- Drum Line (Top):** Shows a sequence of 10 measures. Measures 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, and 31 are marked with an asterisk (*), indicating a specific drum pattern. Measures 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, and 32 are marked with a dot (•), indicating a different drum pattern. The notation includes a double bar line at the beginning and end.
- Guitar Chords (Middle):** Shows measures 25 to 31. The chords are: 25: B \flat F, C(sus4)/E, B \flat (add9)/D, F, C(sus4)/E, B \flat (add9)/D.
- Guitar Chords (Bottom):** Shows measures 29 to 33. The chords are: 29: Dm⁷, C/E, B \flat (add9)/F, Gm⁷, F/A, Bm⁷(b5), B \flat (add9).

No ‘separador’ para o solo de acordeão, novamente a banda executa um *kick*, onde Marques orquestra este apenas com *crash* e bombo.

Exemplo 27: “Carta para Casa” (conforme apêndice 5 e anexo 12), compasso 26, compasso 42.



4.2.5. “Zapal Lampe I Nie Czekaj”

“Zapal Lampe I Nie Czekaj” é uma composição de Marito Marques, com arranjo de Marito Marques e Peter Schön, com letra de Anna Maria Jopek, registada no álbum *Magic Everywhere* (2013) e gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, em Portugal, na Phase One Studios, no Canadá, e no Mr. Hossn Studios, em França. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, percussão, *back vocals* e *vocoder*, Munir Hossn no baixo, Peter Schön nas teclas, Tiago Santos na guitarra, Anna Maria Jopek na voz, Kelly Jefferson no saxofone soprano e Gileno Santana no fliscorne. O tema está na tonalidade de ré bemol maior em 6/8 com o andamento a 220 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução	8	Voz (melodia), bateria, baixo
A1	10	Voz (melodia), saxofone soprano, teclas, bateria, baixo
Separador (igual à introdução)	4	Voz (melodia), bateria, baixo
A2	11	Voz (melodia), saxofone soprano, teclas, bateria, baixo
Separador (igual à introdução)	4	Voz (melodia), bateria, baixo
B	12	Voz (melodia), fliscorne, saxofone soprano, bateria, baixo
Separador	6	Saxofone soprano, voz, bateria, baixo
A1	10	Voz (melodia), saxofone soprano, teclas, bateria, baixo
Separador (igual à introdução)	4	Voz (melodia), guitarra, bateria, baixo
A2	11	Voz (melodia), saxofone soprano, guitarra, teclas, bateria, baixo
Separador (igual à introdução)	4	Voz (melodia), bateria, baixo

B	12	Fliscorne, saxofone soprano, voz bateria, baixo
Separador A	6	Saxofone soprano, voz, bateria, teclas, baixo
C - Solo teclas	16	Guitarra, bateria, baixo
C - Solo saxofone	16	Guitarra, bateria, baixo
Separador B	2	Guitarra, baixo, bateria
D - Pad Groove com solo de voz	32	Bateria, percussão, baixo
Solo bateria	37	Guitarra, teclas, baixo
A1	10	Voz (melodia), saxofone soprano, guitarra, bateria, baixo
Separador (igual à introdução)	4	Voz (melodia), guitarra, bateria, baixo
A2	11	Voz (melodia), saxofone soprano, guitarra, bateria, baixo
Separador (igual à introdução)	4	Voz (melodia), guitarra, bateria, baixo
B	12	Voz (melodia), fliscorne, saxofone soprano, bateria, baixo
Coda	6	Voz (melodia), saxofone soprano, bateria, baixo
Outro	8	Saxofone soprano e fliscorne (melodia), voz, guitarra, bateria, baixo

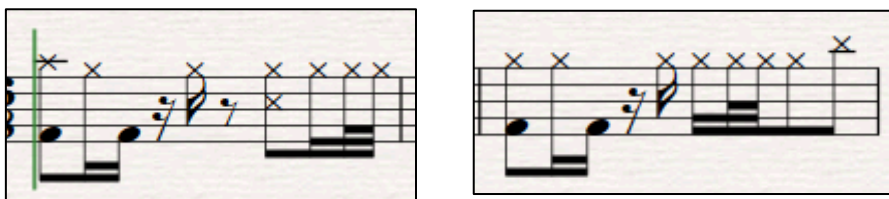
O *pattern* usado neste tema está exposto na imagem abaixo (exemplo 28) com algumas variações (exemplo 29) aplicadas regularmente. O bombo do *pattern* é executado ao mesmo tempo do baixo ¹⁵.

Exemplo 28: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 6 e anexo 15), compasso 9-12, compasso 1-4.

The image displays two musical staves. The upper staff is a drum set notation, showing a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on the snare and bass drum. The lower staff is a bass line in 6/8 time, starting with a D-flat chord symbol (D \flat) and a fermata over the first measure. The bass line consists of eighth and quarter notes.

¹⁵ A linha do baixo está escrita na clave de sol, devido ao facto de conter influências da melodia principal, apesar da maioria da linha ser improvisada.

Exemplo 29: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 6), compasso 1 e 5.



No solo de teclas, o baterista tem uma abordagem simples, onde a dinâmica é *mezzo-piano* e o ‘tapete’ criado transmite leveza e tranquilidade, deixando espaço para o solista criar o seu solo. O *hi-hat* marca o tempo 2,4 e 6 do compasso, com o uso do *side snare*. Pela transcrição pode-se observar como a linha do bombo e do *ride* contêm muita semelhança com o *pattern*.

Exemplo 30: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 6), compasso 13-28.

No solo de saxofone, a interação entre os elementos da bateria e o solista aumenta. Pela transcrição pode-se verificar que o bombo continua a ser percutido na mesma batida, a linha do *ride* torna-se mais densa e a caixa é executada com exploração do *double stroke* e *ruff*.

Exemplo 31: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 6), compasso 29-44.

Musical notation for Example 31, measures 29-44. The notation is written on four staves, each representing a different drum part. The first staff (measures 29-32) shows a basic pattern with 'x' marks above notes. The second staff (measures 33-36) continues the pattern with some notes marked with a tilde (~). The third staff (measures 37-40) features notes with red dots above them. The fourth staff (measures 41-44) includes notes with circles above them and a blue arrow pointing to the right at the end of the staff.

Na secção do *pad groove* com solo de voz, o *pattern* utilizado é básico, e Marito Marques marca o tempo de três em três colcheias com o *hi-hat* percutido no 2,4 e 6.

Exemplo 32: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 6), compasso 47- 54.

Musical notation for Example 32, measures 47-54. The notation is written on a single staff with a piano (*pp*) dynamic marking. It shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum pattern.

Depois desta secção, o baterista executa um *fill* antes de iniciar o seu solo. Neste *fill* observa-se o uso do *flam*.

Exemplo 33: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 6), compasso 77 e 78.

Musical notation for Example 33, measures 77-78. The notation is written on a single staff and shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum pattern.

O solo de bateria é executado sobre uma *vamp* de 5/8 e 6/8 executada pelo baixo, teclas e guitarra.

Exemplo 34: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme anexo 15), compasso 80-83.

Musical notation for Example 34, measures 80-83. The notation is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It is labeled "OPEN DRUM SOLO" and "Db". The notation shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum pattern.

O solo de bateria é desenvolvido até ao compasso 12 com a caixa sem os bordões. Marito Marques inicia o solo com o uso do *ride*. No quarto compasso recorre ao rudimento do *flam*. No compasso 4 e 5 sublinha-se o *sticking* usado, exposto na imagem. Neste *sticking* pode-se observar a inversão do rudimento *paradiddle* (a vermelho) e do *double paradiddle* (a azul). No compasso 6 é introduzido um novo elemento no solo, o *bell do ride*. No compasso 7 e 8, o *sticking* usado mostra a conjugação entre o *double paradiddle* e *double stroke*. No compasso 8 é usado um recurso técnico no qual o baterista pressiona a baqueta esquerda contra a pele do timbalão e a baqueta direita é percutida contra a esquerda. A tensão da baqueta esquerda é aliviada gradualmente ao gosto do baterista. O uso desta técnica está assinalado a verde na imagem.

Exemplo 35: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 7), compasso 1-8.

Nos próximos compassos assinala-se o uso da deslocação rítmica e da flexibilidade no uso de diferentes dinâmicas. Nestes três compassos nota-se a inspiração rítmica trazida da *vamp* para o solo de bateria.

Exemplo 36: “Zapal Lampe /Nie Czekaj” (conforme apêndice 7), compasso 9-11.

No compasso 12 é introduzido o uso das tercinas de semicolcheia. Neste compasso, da primeira tercina para a segunda, o baterista cruza as mãos para percutir a nota assinalada a vermelho. No terceiro e quarto tempos o bombo executa tercinas de colcheia. No compasso 13, os bordões da caixa são ativados e a sonoridade do solo muda. No compasso 13 e 14 é de assinalar o uso do rudimento *flam* e a exploração dos ‘crescendos’, assinalado a azul e, ainda, no compasso 15 e 16, o uso do deslocamento rítmico (a verde). No que concerne a esta figura rítmica, é de assinalar que Marques executa-a ao dobro do tempo dos instrumentistas que estão a tocar a *vamp*.

Exemplo 37: "Zapal Lampe /Nie Czekaj" (conforme apêndice 7), compasso 12-17.

No compasso 17 começa a exploração de um novo padrão rítmico, que é desenvolvido nos próximos seis compassos. Nestes seis compassos observa-se a exploração do *sticking* exposto no exemplo abaixo, orquestrando-o pela bateria com diferentes dinâmicas, revelando, mais uma vez, a flexibilidade de alterar entre dinâmicas.

Exemplo 38: "Zapal Lampe /Nie Czekaj" (conforme apêndice 7), compasso 17-22

Marques, no compasso 24, volta a utilizar o padrão rítmico dos compassos 15 e 16, nos compassos 26 e 27 volta a utilizar o *sticking* explorado entre os compassos 17 e 22, reciclando as ideias rítmicas e mantendo um solo conciso.

Exemplo 39: "Zapal Lampe /Nie Czekaj" (conforme apêndice 7), compasso 23-28.

Nos últimos 9 compassos, o baterista começa a ‘construir’ o *pattern* para voltar ao ‘A1’. Constata-se que o uso do *ride* é mais frequente, o bumbo é percutido no primeiro tempo do compasso e, ainda, o uso de recursos técnicos já utilizados (assinalados a vermelho).

Exemplo 40: "Zapal Lampe /Nie Czekaj" (conforme apêndice 7), compasso 29-36.

4.2.6. “Pintassilgo”

“Pintassilgo” é uma composição de Marito Marques, com arranjo de Carlos Garcia, registada no EP *Live at Revolution* (2014) e gravada nos estúdios da editora Revolution Studios, no Canadá. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, Alex St. Kitts no baixo, Michael Shand nas teclas, Robi Botos no piano e Kelly Jefferson no saxofone tenor. O tema não possui nenhuma tonalidade associada, por isso decidiu-se classificá-lo como modal, em 4/4 com o andamento a 115 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução	6	Saxofone tenor, piano, bateria, baixo
Introdução A (seção rítmica)	4	Piano, teclas, bateria, baixo
B	9	Saxofone tenor (melodia), piano, teclas, bateria, baixo
C	8	Saxofone tenor (melodia), piano, teclas, bateria, baixo
D	6	Saxofone tenor (melodia), piano, bateria, baixo
E	8	Teclas (melodia), piano, bateria, baixo
Separador	4	Teclas, saxofone tenor, bateria, baixo
F - Solo teclas	64	Teclas, bateria, baixo
G - Solo bateria	30	Saxofone tenor, teclas, piano, baixo
C	8	Saxofone tenor (melodia), piano, teclas, bateria, baixo
Outro A	22	Saxofone tenor (melodia), piano, bateria, baixo
Outro B	30	Saxofone tenor, teclas, piano, baixo

Na introdução, todos os instrumentistas executam o mesmo ritmo. Marito apenas executa um *set-up* (assinalado a vermelho) para os *kicks*. A orquestração é distribuída pelo *kit* de bateria, no qual ele orchestra notas curtas com *hi-hat* e bombo, timbalões e

caixa e notas longas com *crash* e bombo. Os *kicks*, no primeiro e quarto compassos, são sempre acentuados na caixa (assinalados a azul).

Exemplo 41: "Pintassilgo" (conforme apêndice 8 e anexo 16), compasso 1-7, compasso 1-7.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff has a common time signature (C) and contains a series of rhythmic patterns with various markings like accents and slurs. The bottom staff continues the notation with similar patterns. A '5' is written above a note in the second measure of the top staff. The second system also consists of two staves. The top staff has a 4/4 time signature and contains rhythmic patterns. The bottom staff continues the notation. A '3' is written below a note in the second measure of the top staff.

Na 'introdução A' e na secção 'B' o baterista revela a sua capacidade de *interplaying* e flexibilidade de orquestração entre os quatro membros. Nestas duas secções não foi observado um *pattern* rítmico, devido a isso é revelado uma grande capacidade de improvisação do baterista.

Exemplo 42: "Pintassilgo" (conforme apêndice 8), compasso 8-11.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff has a box labeled 'A' above the first measure. The notation includes various rhythmic patterns and markings. The bottom staff continues the notation. The second system also consists of two staves. The top staff has a '0' above the first measure. The notation includes various rhythmic patterns and markings. The bottom staff continues the notation.

Na secção 'B', a melodia executada pelo saxofone tem sempre o mesmo padrão rítmico.

Exemplo 43: "Pintassilgo" (conforme anexo 17), compasso 18.

The image shows a single staff of musical notation. Above the staff, the chord progression is written: Bm7, Em9, F#7(#5), Bm11. The staff contains a series of notes corresponding to this progression, with various rhythmic markings.

Nos compassos onde está a semibreve a densidade de notas do baterista aumenta, assinalado a vermelho (exemplo 44).

Exemplo 44: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8), compasso 12-17.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a series of notes with red 'x' marks above them, indicating specific rhythmic points or accents. The bottom staff contains a similar series of notes with red dots below them, also indicating specific rhythmic points. The notation is complex, with many notes and rests, and the red markings are used to highlight the increased density of notes in certain measures.

No que concerne à linha do baixo, algumas notas estão em concordância, assinaladas a azul no exemplo a seguir.

Exemplo 45: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8 e anexo 16), compasso 12-17, compasso 12-17.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a series of notes with blue 'x' marks above them, indicating notes in concordance. The bottom staff contains a similar series of notes with blue dots below them, also indicating notes in concordance. The notation is complex, with many notes and rests, and the blue markings are used to highlight the notes in concordance.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a series of notes with blue 'x' marks above them, indicating notes in concordance. The bottom staff contains a similar series of notes with blue dots below them, also indicating notes in concordance. The notation is complex, with many notes and rests, and the blue markings are used to highlight the notes in concordance. Below the staves, there are chord symbols: Bm⁹, E/B, Bm⁷, C/B, Bm⁷, Am⁷, Bb/A^b, E/F[#], Fmaj⁷(#11), Bbmaj⁷, Am⁷, Gm⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, G/B, F[#](#9), Bm⁹, E/B, Br.

Nos últimos 3 compassos da secção ‘B’, o baixo e a bateria executam o mesmo ritmo.

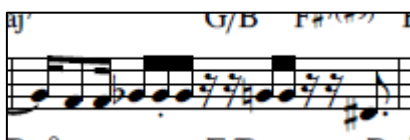
Exemplo 46: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8 e anexo 16), compasso 20, compasso 20.

The image shows a single staff of musical notation. It contains a series of notes and rests, with some notes marked with an asterisk. The notation is complex, with many notes and rests, and the asterisks are used to highlight specific notes.

The image shows a single staff of musical notation. It contains a series of notes and rests, with some notes marked with an asterisk. The notation is complex, with many notes and rests, and the asterisks are used to highlight specific notes. The staff is labeled with a 'C' in a box at the end.

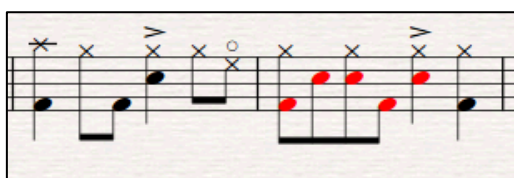
Também a melodia, a bateria e o baixo possuem compassos que executam o mesmo ritmo.

Exemplo 47: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8, anexo 16 e anexo 17), compasso 18, compasso 17, compasso 18.



Na secção ‘F’, durante o solo de teclas observa-se a marcação com *crash* e bombo no primeiro tempo de quatro em quatro compassos. O *hi-hat* é percutido em todas as colcheias. Durante o solo de teclas existem vários padrões rítmicos usados. No primeiro exemplo, o baterista executa uma das inversões do *paradiddle* orquestrada com o bombo e a caixa (assinalado a vermelho).

Exemplo 48: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8), compasso 29-33, 43-46, 57 e 58, 72-74.



Na secção ‘G’, o solo de bateria é realizado sobre a *vamp* executada pelo baixo e pelo saxofone, exposta de seguida.

Exemplo 49: “Pintassilgo” (conforme anexo 16), compasso 65-68.

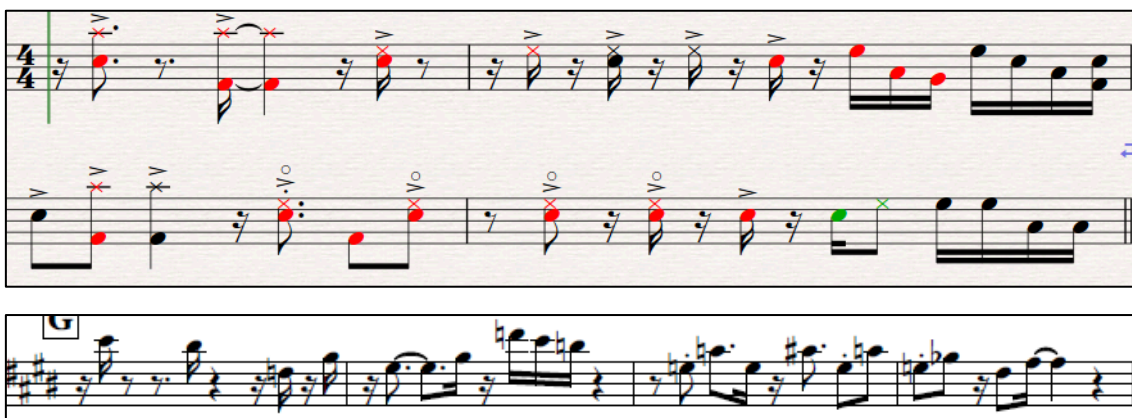


Exemplo 50: “Pintassilgo” (conforme anexo 17), compasso 65-68.



Durante o solo de bateria, o *hi-hat* é percutido à colcheia. O solo de bateria é tocado com a dinâmica *forte*. Nos primeiros quatro compassos pode-se observar, a vermelho, as notas que coincidem com o solo de bateria e a *vamp*. As notas a preto têm a função de *set-up* e preenchimento nos silêncios da *vamp*. A verde está sinalizado um padrão rítmico que irá ser utilizado ao longo do solo.

Exemplo 51: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9 e anexo 16), compasso 1-4, compasso 65-68.



Nos próximos quatro compassos muitos dos *kicks* são executados, mas o preenchimento torna-se mais denso.

Exemplo 52: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9 e anexo 16), compasso 5-8, compasso 69-72.

The image displays musical notation for Example 52. The top section consists of two staves of drum notation, numbered 5 and 7. The first staff (measures 5-8) features a complex rhythmic pattern with accents and dynamics. The second staff (measures 7-8) continues the pattern with some rests. Below this, a separate staff shows a bass line in a key signature of two sharps (F# and C#). A specific rhythmic modification in the bass line is circled in red, indicating a change in the pattern.

Nos próximos 4 compassos a *vamp* altera. A modificação (rodeada a vermelho, no exemplo 52) é executada pelo baixo e saxofone. Também, no solo de bateria podemos observar como o baterista teve em atenção a esta modificação. No quinto compasso, o baterista utiliza o recurso técnico do *double paradiddle* invertido. No oitavo compasso utiliza o *double paradiddle* mas inicia o recurso técnico com a mão esquerda.

Exemplo 53: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9), compasso 9-12.

The image displays musical notation for Example 53. The top section consists of two staves of drum notation, numbered 9 and 11. The first staff (measures 9-12) features a complex rhythmic pattern with accents and dynamics. The second staff (measures 11-12) continues the pattern with some rests. Below this, a separate staff shows a bass line in a key signature of two sharps (F# and C#). A specific rhythmic modification in the bass line is circled in red, indicating a change in the pattern.

Do compasso 9 a 12 assinalou-se, mais uma vez, os *kicks* que coincidem entre a *vamp* e o baterista (exposta no exemplo 51). Desta forma, podemos observar como Marques tem a *vamp* ‘sempre em mente’, criando o seu solo à sua ‘volta’. Nos compassos 9 e 10, o baterista utiliza a ideia do *double paradiddle* mostrada na imagem anterior, mas desta vez ele executa-a ao dobro. A verde está o padrão rítmico bastante utilizado pelo baterista, no qual ele aplica o deslocamento rítmico fazendo lembrar a *vamp* que os outros instrumentistas executam. Nos três compassos expostos em baixo, a *vamp* sofre mais alterações. A *vamp* apenas apresenta três compassos, em vez de quatro, e o terceiro compasso apresenta uma *appoggiatura* e alterações rítmicas. Estas alterações são notadas na linha do baixo e saxofone.

Exemplo 54: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9, anexo 16 e 17), compasso 13-15, compasso 77-79, compasso 77-79.

The image displays three staves of musical notation for Example 54. The top staff is a drum set notation, featuring various symbols such as 'v', 'x', and 'o' above notes, indicating specific drum techniques. The middle staff is a bass line in bass clef, and the bottom staff is a treble line in treble clef. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the bass and treble staves, likely corresponding to the 'drag' and 'flam' techniques mentioned in the text.

No compasso 13 (exposto no exemplo 54) observa-se o uso do recurso técnico do *drag*. A vermelho estão assinaladas as notas em concordância com a *vamp*. No último compasso pode-se observar como o baterista está junto com a linha do baixo, executando a *appoggiatura* com o recurso ao *flam*. Novamente, a verde, assinala-se o padrão rítmico a que o baterista recorre frequentemente.

Exemplo 55: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9), compasso 16-19.

The image displays two staves of musical notation for Example 55. The top staff is labeled '16' and the bottom staff is labeled '18'. Both staves show drum set notation with various symbols and notes. Red circles highlight specific rhythmic patterns in both staves, likely corresponding to the 'vamp' and 'tercins' mentioned in the text.

Nos compassos acima destacou-se, a vermelho, as notas em concordância com a *vamp* (*vamp* exposta no exemplo 49). No compasso 17, o baterista recorre às tercins para introduzir no solo uma nova textura. Repetidamente, assinalado a verde, Marito Marques recorre ao padrão rítmico introduzido no compasso 4, utilizando o deslocamento rítmico. Nestes próximos compassos pode-se observar como o baterista mantém a *vamp* (*vamp* exposta no exemplo 52) sempre em atenção, mas há menos notas que coincidem. Desde o compasso 20 até ao fim do solo, Marito recorre menos vezes à *vamp*. No compasso 20 utiliza o *flam* e recorre a uma ideia rítmica que já tinha usado nos compassos 9 e 10, na qual utiliza recursos técnicos, tal como o *double stroke*, com inversões do *paradiddle*. A figura 38 mostra as variações do *paradiddle*. Assim, cada variação do *paradiddle* pode

ter início em cada quadrado, executando a cada volta 8 notas. No compasso 23 utiliza o *triple paradiddle*. Nestes quatro compassos o baterista demonstra um conhecimento técnico elevado, devido ao facto de usar a combinação de vários rudimentos em que são orquestrados pela bateria e de aplicá-los tendo a mão direita ou esquerda como dominante.

Exemplo 56: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9), compasso 20-23.

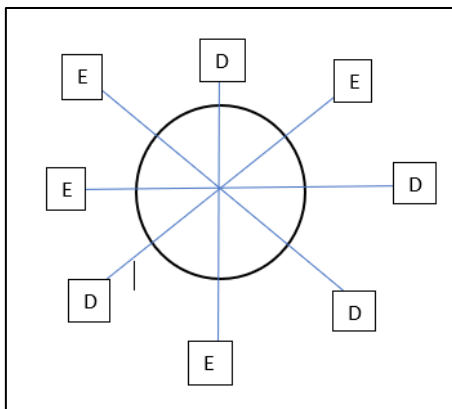


Figura 38: Variações do *paradiddle*.

Exemplo 57: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9), compasso 24-27.

Nos próximos compassos, o baterista prossegue com a ideia rítmica exposta no exemplo anterior. Verifica-se que o ritmo da *vamp* (*vamp* exposta no exemplo 49) é menos usado pelo baterista, tornando-se mais criativo. No compasso 25 pode-se observar o domínio da

técnica, devido à execução de três notas pela mão esquerda. No compasso 27, verifica-se a flexibilidade de permutar entre colcheia *even* e a colcheia de tercina. Neste compasso, o *paradiddle* é aplicado no terceiro tempo em notas de divisão ternária, onde a mão esquerda é constante.

Exemplo 58: “Pintassilgo” (conforme apêndice 9), compasso 28-30.

Nos últimos três compassos do solo de bateria nota-se o uso do ritmo da *vamp* (a vermelho, exposta no exemplo 54) e do padrão rítmico sugerido ao longo do solo (a verde). Ainda revelando, no compasso 29, a flexibilidade rítmica que possui. A ‘quintina’ mostra como o baterista ‘tem em mente’ durante o solo todas as secções do tema, pois uma ‘quintina’ é utilizada na introdução. No último compasso do solo executa o mesmo padrão rítmico que o baixista.

Na secção ‘Outro A’, o saxofone executa sozinho, durante três compassos, a linha exposta no exemplo 59. Nos próximos três compassos, o baterista começa a tocar com a exploração do *hi-hat*, demonstrando o seu virtuosismo neste elemento. Nesta secção existe o recurso à ‘construção’, pois o saxofone inicia sozinho, depois o baterista ‘entra’ e, por fim, o baixista com as teclas. A vermelho estão assinaladas as notas que coincidem com a *vamp*. Nesta secção as duas mãos estão a tocar no *hi-hat*. Durante esta secção é utilizado como *sticking* o *single stroke* (‘dede’) e nas fusas o *double stroke* (‘ddee’). No compasso 92 a 94, a caixa e o bombo são executados pelo baterista, demonstrando a ideia de ‘construção’ e antecipando o surgimento de novos instrumentos.

Exemplo 59: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8 e anexo 17), compasso 89-94, compasso 88-90.

Exemplo 59 consists of two systems of musical notation. The first system contains measures 89, 91, and 93, written on a double bass clef staff. Measure 89 starts with a blue square marker. Measures 91 and 93 end with blue square markers. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (< and >). The second system contains measure 88, written on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

De seguida, o baixista inicia a execução da linha no exemplo 60.

Exemplo 60: “Pintassilgo” (conforme anexo 16), compasso 97-109.

Exemplo 60 consists of three systems of musical notation, all written on a bass clef staff. The first system contains measures 97-102. The second system contains measures 103-106. The third system contains measures 107-109. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

O baterista continua a percutir no *hi-hat*, executando no bombo a mesma linha que o baixo. A vermelho estão marcadas as notas em comum com a clave do saxofone.

Exemplo 61: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8), compasso 95-100.

Exemplo 61 consists of two systems of musical notation, both written on a double bass clef staff. The first system contains measures 95-97. The second system contains measures 98-100. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Nestes últimos compassos, apenas a mão direita toca no *hi-hat*. A verde estão expostas as notas em comum com a linha do baixo, apresentando como o baterista está ao longo deste processo com atenção à linha de baixo. Apesar de não haver um *pattern* estabelecido, a caixa é tocada regularmente no 2º e 4º tempos do compasso. O *hi-hat* tem uma abordagem envolvendo improvisação e preenchimento dos silêncios ou notas longas. No compasso 102 é de sublinhar o rudimento *paradiddle* aplicado em *pattern*.

Exemplo 62: “Pintassilgo” (conforme apêndice 8), compasso 101-107.

4.2.7. “Dia Chuvoso”

“Dia Chuvoso” é uma composição de Marito Marques e Munir Hossn, com letra de Munir Hossn, registada no álbum *Na Eira* (2016), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, e Revolution Studios, no Canadá, e no Canoa Estúdios, em Portugal. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, percussão e voz, Robi Botos no piano, Munir Hossn no baixo, guitarra e voz, João Frade no acordeão, Yami na voz e José Manuel Neto na guitarra portuguesa. O tema é modal, composto em 4/4 com *feel* de 12/8 e com o andamento a 116 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução	4	Piano, bateria, percussão, baixo
A1	8	Guitarra portuguesa (melodia), piano, guitarra, bateria, baixo
A2	8	Acordeão (melodia), guitarra, piano, bateria, baixo
A3	8	Acordeão e guitarra portuguesa (melodia), guitarra, bateria, percussão, baixo
B	8	Piano (melodia), guitarra, bateria, baixo
C	14	Voz (melodia), guitarra portuguesa, piano, acordeão, bateria, percussão, baixo
D – Solo baixo	8	Guitarra, percussão

A2	8	Acordeão e guitarra portuguesa (melodia), guitarra, piano, bateria, percussão, baixo
A3	8	Acordeão e guitarra portuguesa (melodia), guitarra, piano, bateria, percussão, baixo
C	14	Voz (melodia), guitarra portuguesa, guitarra, piano, acordeão, bateria, percussão, baixo

Na introdução, o *pattern* da bateria possui bastantes notas em comum com a clave executada pelo baixo (o piano executa a mesma clave).

Exemplo 63: “Dia Chuvoso” (conforme anexo 19), compasso 1-5.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5, featuring a series of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and some rests. The second staff continues the notation from measure 4 onwards, also featuring triplet markings and eighth notes.

Na transcrição da bateria estão assinaladas as notas em comum com a clave.

Exemplo 64: “Dia Chuvoso” (conforme apêndice 10), compasso 1-4.

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The notation consists of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above a bracket). Red dots are placed above certain notes to indicate common notes with the clave. 'x' marks are placed above other notes, and a '*' mark is placed below the first note of the first staff. The second staff begins with a '3' above the first note, indicating a triplet.

As secções ‘A’ e ‘A1’ têm muitas semelhanças. O *pattern* usado na secção ‘A’ tem mais densidade do que a introdução, e o *pattern* usado na ‘A1’ possui mais densidade do que na ‘A’. As figuras rítmicas são inspiradas pela clave executada na introdução.

Exemplo 65: “Dia Chuvoso” (conforme apêndice 10), compasso 5-20.

The image shows a musical score for a drum set, specifically for the piece "Dia Chuvoso" in measures 5-20. The score is divided into two sections: "A" (measures 5-12) and "A1" (measures 13-20). The notation is complex, featuring numerous triplets and accents. The drum set notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings like "crash" and "bombo". The bass line is also visible, showing notes that align with the drum patterns.

Pelo exemplo pode observar-se como o *pattern* nas duas secções é bastante similar, com padrões rítmicos repetidos, mas orquestrados de formas diferentes. Estas secções mostram como o baterista tem a sua linguagem de tercinas bastante desenvolvida, devido à sensação de movimento de ‘enrolamento’ que as tercinas transmitem. A quadratura é assinalada pelo baterista com *crash* e *bombo*. Observando a linha de baixo pode-se verificar que o baterista acentua algumas notas que estão em concordância com o baixo.

Exemplo 66: “Dia Chuvoso” (conforme anexo 19), compasso 6-21.

Na secção ‘A1’, o acordeão executa a melodia e o *pattern* de bateria executa algumas notas em simultâneo.

Exemplo 67: “Dia Chuvoso” (conforme anexo 21), compasso 14-21.

Na secção ‘A2’, o *pattern* de tercinas é mantido por três compassos. No compasso 24, o baterista executa um *fill* para iniciar o *set-up* para a secção ‘B’. Devido ao facto de a secção ‘B’ conter notas de divisão binária, também o baixo e o piano executam esse *set-up*.

Exemplo 68: “Dia Chuvoso” (conforme apêndice 10, anexo 19, anexo 20), compasso 21-28, compasso 26-29, compasso 26-29.

21 **A2**

F(add9)/A Ab13 F(add9)/A Ab13

26

A21

F(add9)/A Ab13 F(add9)/A Ab13

28

Na secção ‘B’, a clave executada pelo piano e pelo baixo é igual, e bastante sincopada.

Exemplo 69: “Dia Chuvoso” (conforme anexo 19), compasso 30-37.

30 **B BRIDGE**

Exemplo 70: “Dia Chuvoso” (conforme anexo 20), compasso 30-37.

The image shows a musical score for a bridge section. At the top, there is a box labeled "BRIDGE" and a smaller box labeled "B". Below this, there are three staves of music. The first staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a melodic line. The second and third staves are bass clef staves, likely for a bass guitar or double bass, showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and ghost notes. Measure numbers 32 and 35 are indicated on the left side of the staves.

Para complementar esta ‘linha’, a bateria executa o *pattern* do exemplo 71. Através da análise da transcrição da secção ‘B’ pode-se verificar como o baterista se deixa influenciar pela linha dos outros instrumentos para criar o seu ‘discurso’. Apesar de existirem alguns padrões rítmicos usados frequentemente, esta parte tem uma iniciativa bastante improvisada. Amiúde, o uso das *ghost notes* demonstra a flexibilidade do baterista ao dominar vários recursos técnicos em diferentes dinâmicas e, como estas notas conferem à música uma ‘profundidade’ e ‘textura’ mais dinâmica e menos regular.

Exemplo 71: “Dia Chuvoso” (conforme apêndice 10), compasso 29-36.

The image shows a musical score for a section labeled "B". It consists of three staves of music, each starting with a measure number: 29, 32, and 35. The notation is for a drum set, using various symbols like 'x' for cymbals, 'o' for snare, and 'v' for hi-hat. There are also asterisks and other symbols indicating specific techniques or dynamics. The notation is dense and complex, showing a variety of rhythmic patterns.

Por outro lado, a secção ‘C’ demonstra como o baterista consegue adaptar-se a um contexto onde a voz ocupa o papel principal e a bateria apenas confere um ‘chão’ para a música ‘viajar’. O baterista opta por um *pattern* constante e básico.

Exemplo 72: “Dia Chuvoso” (conforme apêndice 10), compasso 37-38.



Por outro lado, o baixo e o piano, têm um acompanhamento muito mais complementar.

Exemplo 73: “Dia Chuvoso” (conforme anexo 19, anexo 20), compasso 38 e 39, compasso 38 e 39.



4.2.8. “Na Eira”

“Na Eira” é uma composição de Marito Marques e Munir Hossn, registada no álbum *Na Eira* (2016), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, e Revolution Studios, no Canadá, no Canoa Estúdios e Estúdios de Alvalade em Portugal. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, kalimba, percussão, *rhodes*, sintetizador e programação, Robi Botos no piano e sintetizador, Rich Brown no baixo, Munir Hossn na guitarra acústica, Tiago Oliveira na guitarra elétrica, Ernie Tollar no bansuri, Michael Eckert na guitarra de *pedal steel* e Jorge Luís ‘Papiosco’ nas congas. O tema está na tonalidade de si maior com seções modais, em 9/8 com o andamento de 93 bpm (semínima pontuada). A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução de Acordes	2	Guitarra
Introdução	8	Guitarra elétrica, guitarra acústica, bateria, baixo, congas
A	16	Bansuri (melodia), guitarra acústica, kalimba, bateria, congas, baixo

B1	10	Bansuri (melodia), guitarra acústica, piano, kalimba, bateria, congas, baixo
C	8	Bateria, percussão, guitarra acústica, baixo
D	6	Bansuri e teclas (melodia), guitarra acústica, guitarra elétrica, bateria, baixo
E – Solo guitarra	21	Piano, bateria, baixo
F	26	Guitarra acústica (melodia), guitarra elétrica, percussão, bateria, baixo
Separador	3	Teclas, guitarra elétrica, guitarra acústica, bateria, baixo
Introdução	8	Guitarra elétrica, guitarra acústica, bateria, baixo, congas
A	16	Bansuri (melodia), guitarra acústica, kalimba, bateria, congas, baixo
B2	6	Bansuri (melodia), guitarra acústica, piano, kalimba, bateria, congas, baixo
Outro com Solo de Guitarra	26	Guitarra elétrica, guitarra acústica, piano, bateria, congas, baixo

Na introdução os acordes são executados de forma espaçada.

Exemplo 74: “Na Eira” (conforme anexo 24), compasso 7-10.

A linha de baixo está exposta no exemplo 75, complementando a linha harmônica.

Exemplo 75: “Na Eira” (conforme anexo 22), compasso 1-10.

No que concerne à bateria, não existe um *pattern* ‘fechado’, apenas existem algumas figuras rítmicas que são repetidas e orquestradas pela bateria. A linha da bateria é bastante densa, mostrando adaptabilidade do uso das semicolcheias em 9/8.

Exemplo 76: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 1-8.

Nas secções ‘A’ e ‘B1’, a abordagem do baterista é muito semelhante à já exposta no exemplo anterior. Ainda assim é importante assinalar os recursos utilizados durante estas secções que caracterizam a bateria nesta composição, por exemplo a acentuação da caixa no primeiro tempo a cada dois compassos. A partir da transcrição total destas duas secções verifica-se o domínio do *paradiddle*, *double* e *triple paradiddle*. Tradicionalmente, estes rudimentos são executados pelas mãos direita e esquerda na caixa, mas, neste contexto, o baterista adaptou-os, orquestrando-os pela bateria e utilizando os pés esquerdo (*hi-hat*) e direito (bombo). Estes três rudimentos estão orquestrados pelas semicolcheias predominantes nestas secções. A melodia na secção ‘A’ e ‘B1’ ritmicamente é repetitiva e dispersa.

Exemplo 77: “Na Eira” (conforme anexo 23), compasso 15-18.

Por outro lado, a linha do baixo é mais densa indo de encontro com a linha do baterista.

Exemplo 78: “Na Eira” (conforme anexo 22), compasso 15-17.

Exemplo 79: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 9-34.

9 **A**

11

13

15

17

20

22

24

25 **B**

27

29

32

Na secção ‘C’, o baterista começa a ‘desconstruir’ a intensidade rítmica exposta nas secções anteriores. Executa este processo, mudando a mão direita do *hi-hat* para o *ride*, que oferece a esta parte um ‘eco’ naturalmente trazido pelo prato. Tal como o baixista, também o baterista utiliza notas longas com predominância rítmica na colcheia.

Exemplo 80: “Na Eira” (conforme apêndice 11 e anexo 22), compasso 35-37, compasso 37-40.

Na secção ‘D’, a melodia é semelhante à melodia já executada nas secções ‘A’ e ‘B1’, mas esta secção funciona como uma secção de *kicks* e separador para o solo de guitarra. A vermelho está assinalada a orquestração dos *kicks* pelo baterista. As notas a preto funcionam como preenchimento e *set-up*'s.

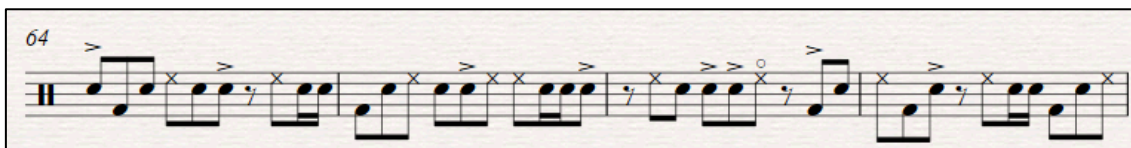
Exemplo 81: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 43-48.

No solo de guitarra a ‘desconstrução’ do *feel* é notável. Esta secção tem a linha harmónica executada com a clave do exemplo 82.

Exemplo 82: “Na Eira” (conforme anexo 23), compasso 51-54.

O *comping* da bateria é ‘espaçado’. O uso de alguns padrões rítmicos já usados é notável, relembrando o *comping* na melodia do tema.

Exemplo 83: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 64-67.



Na secção ‘F’ só a guitarra acústica toca, introduzindo um novo *pattern*.

Exemplo 84: “Na Eira” (conforme anexo 24), compasso 73 e 74.



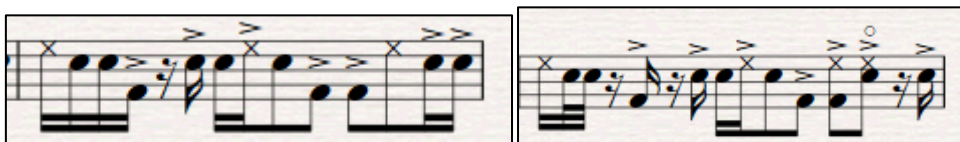
Depois de quatro compassos, a linha de baixo, melodia (flauta) e bateria voltam a intervir no tema. Esta secção contém o conceito da ‘construção’ e polifonia. O baterista cria um novo *pattern* para esta parte, mais uma vez expondo a sua flexibilidade de tocar em 9/8.

Exemplo 85: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 72.



A partir do *pattern* confirma-se como o baterista retira influências da guitarra acústica. O *hi-hat*, que muitas vezes é tocado na *downbeat* para marcar a unidade de tempo, neste caso é executado ao mesmo tempo das notas da guitarra acústica, na *up beat*¹⁶. Este *pattern* tem várias variações, sendo dada especial importância às *up beat*'s, que são acentuadas.

Exemplo 86: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 74 e 77.



O separador é semelhante à secção ‘D’, mas contém três compassos.

¹⁶ A *downbeat* refere-se à unidade de tempo do compasso, ou seja, ao tempo, e a *upbeat* refere-se ao contratempo.

Exemplo 87: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 90 e 92.



De seguida, há a repetição da introdução, onde os recursos utilizados são repetidos.

Exemplo 88: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 93-100.

Musical notation for Example 88, measures 93-100. The notation is on a single staff with a treble clef and a 9/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations, including accents and slurs. There are also some rests and a fermata over a final note. The notation is marked with measure numbers 93, 95, 98, and 100. Red 'x' marks are placed above certain notes, indicating repeated rhythmic ideas.

Assinala-se a vermelho as ideias rítmicas repetidas. A partir do exemplo pode-se verificar como a improvisação do baterista é estudada e organizada, revelando que, apesar de não existir um *pattern* ‘fechado’, a inovação e a criação são possíveis, mesmo em secções que estão a ser tocadas pela segunda vez, mantendo-as interessantes e relevantes. Igualmente, a repetição das secções ‘A’ e ‘B2’ trazem a mesma abordagem.

Exemplo 89: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 104-109, 117-120.

Musical notation for Example 89, measures 104-109, 117-120. The notation is on a single staff with a treble clef and a 9/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations, including accents and slurs. There are also some rests and a fermata over a final note. The notation is marked with measure numbers 104, 107, and 117. Red 'x' marks are placed above certain notes, indicating repeated rhythmic ideas. There are also some triplets indicated by a '3' in a box.

A partir do ‘Outro’, a guitarra acústica, a flauta e o baixo executam as melodias já expostas na secção ‘F’. O baterista conjuga os padrões rítmicos que utilizou nas secções ‘A’, ‘B’ e ‘F’ criando uma miscelânea de novas conjugações. Há um maior uso de acentuações. Nesta última secção, a dinâmica é *forte*. Este tema atingiu o seu clímax na última secção, permanecendo entre *mezzo-piano* e *piano* durante o seu decurso.

Exemplo 90: “Na Eira” (conforme apêndice 11), compasso 125 e 126, 131-133, 136-138, 139-144.

4.2.9. “Northern Lights”

“Northern Lights” é uma composição de Marito Marques e Munir Hossn, com letra de Woz Kaly, registada no álbum *Na Eira* (2016), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios e Revolution Studios, no Canadá, no Canoa Estúdios em Portugal, e no Studio Vagh & Weinman, em França. A ficha técnica do tema elenca

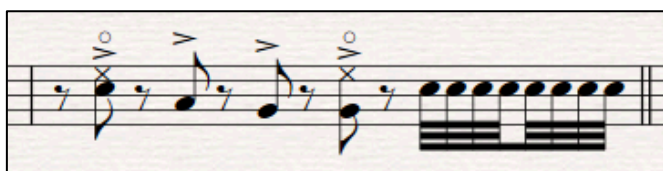
Marito Marques na bateria, kalimba e percussão, Woz Kaly na voz, Robi Botos no piano, Luís Guerra no *rhodes*, Munir Hossn no baixo e guitarra, Michael Eckert na guitarra de *pedal steel* e João Frade no acordeão. O tema partilha a dualidade entre mi maior e da sua relativa menor, dó sustenido, em 11/8 com o andamento de 100 bpm (semínima pontuada). A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução de guitarra	2	Guitarra
Introdução	4	Piano, <i>rhodes</i> , bateria, kalimba baixo
A	10	Piano, guitarra acústica, piano bateria kalimba, baixo
B	7	Acordeão (melodia), guitarra acústica, bateria, baixo
C1	8	Guitarra acústica, guitarra eléctrica
C2 com voz	12	Voz (melodia), guitarra acústica, <i>rhodes</i> , acórdão, bateria, kalimba, baixo
D – <i>Drum and bass</i> com voz	16	Voz (melodia), guitarra eléctrica, bateria, kalimba, baixo
Separador	4	Piano, guitarra acústica, bateria, kalimba
Separador de piano	5	Piano, bateria, baixo
B	8	Acordeão (melodia), guitarra acústica, <i>rhodes</i> , bateria, baixo

Através da transcrição e análise das mesmas, confirmou-se que muitos recursos técnicos utilizados no tema “Na Eira” em 9/8 são repetidos neste tema em 11/8. O baterista reutiliza alguns padrões rítmicos já executados.

Na introdução de guitarra é apresentado o ostinato que irá ser executado ao longo da composição. A bateria entra no segundo compasso desta introdução com um *pick-up*.

Exemplo 91: “Northern Lights” (conforme apêndice 12 e anexo 27), compasso 2, compasso 1 e 2.



Na introdução o baterista inicia o processo de ‘construir’ o *pattern* para este tema. Tal como no tema “Na Eira”, não existe um *pattern* ‘fechado’. O baterista decide quais os

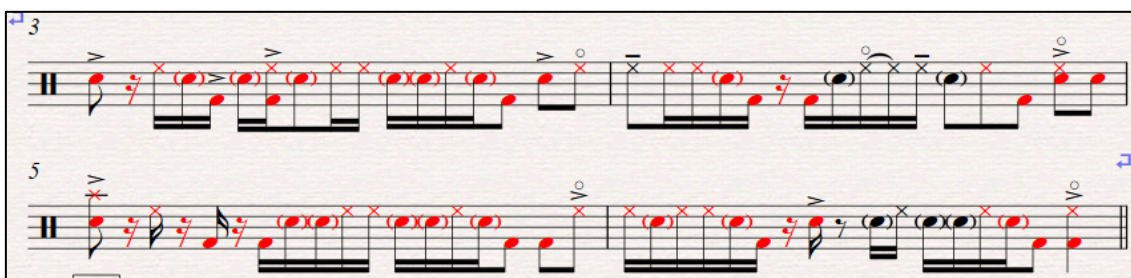
padrões rítmicos a utilizar e improvisa orquestrando-os para dar *feel* ao tema. Apesar disso, observa-se que os padrões rítmicos são mais constantes. Devido a essa análise, decidiu-se determinar qual o padrão rítmico mais utilizado, que irá ter modificações ao longo da secção ‘A’.

Exemplo 92: “Northern Lights” (conforme apêndice 12), compasso 8.



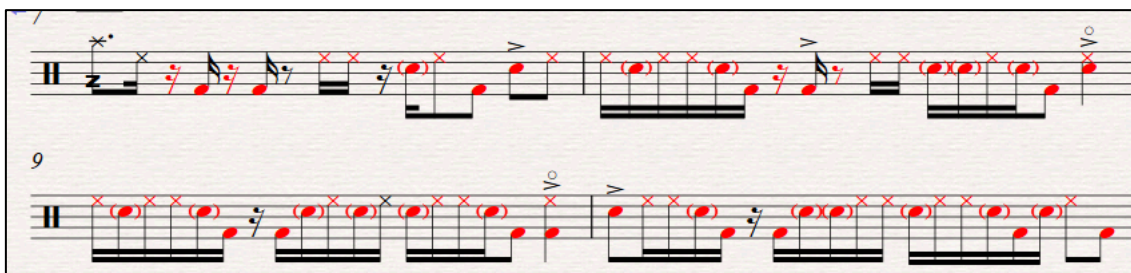
No exemplo 93 está assinalado a vermelho como o baterista constitui o *feel* do tema através dos padrões rítmicos.

Exemplo 93: “Northern Lights” (conforme apêndice 12), compasso 3-6.



Na transcrição da secção ‘A’ constata-se o uso dos mesmos padrões rítmicos e das modificações improvisadas.

Exemplo 94: “Northern Lights” (conforme apêndice 12), compasso 7-10.



Na secção ‘B’, o baterista transfere a mão direita do *hi-hat* para o *ride*, trazendo um som ‘aberto’ para esta parte. Vários *kicks* são executados pelos instrumentistas.

Exemplo 95: “Northern Lights” (conforme apêndice 12, anexo 25, anexo 27), compasso 23, compasso 23, compasso 23.



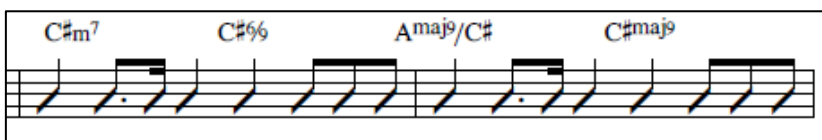
Na secção ‘C2’, enquanto a voz executa a melodia, o *comping* da bateria é apenas executado no *ride*, concedendo um ‘chão’. Nesta parte observa-se como o baterista produz, simplesmente, com um elemento uma nova textura conseguindo manter-se relevante durante o processo de criação.

Exemplo 96: “Northern Lights” (conforme apêndice 12), compasso 27-34.



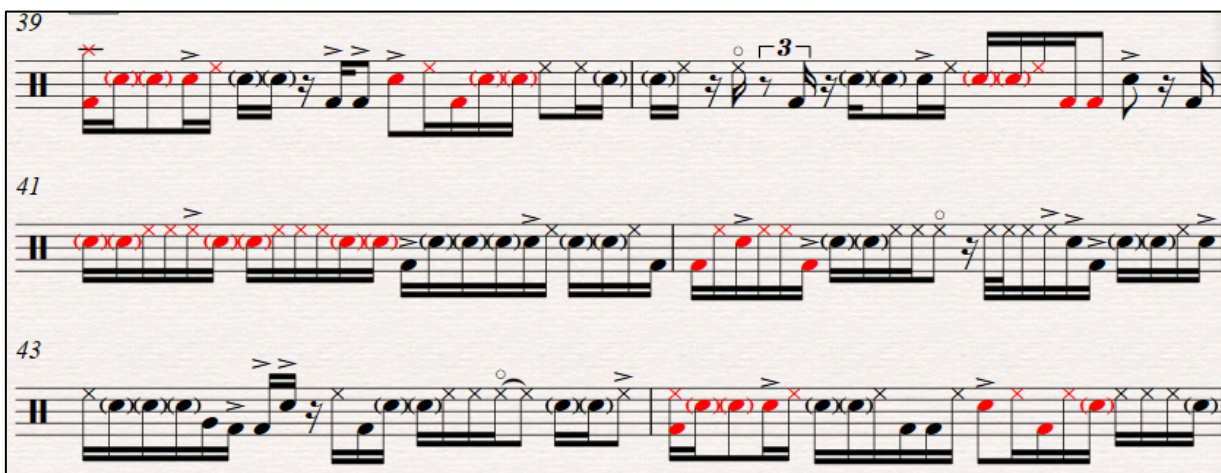
A secção ‘D’ caracteriza-se pelo *broken feel*. Analisando a transcrição desta parte confirma-se a adaptabilidade e agilidade do baterista num contexto totalmente diferenciado da secção anterior. A partir da transcrição verifica-se que a densidade de notas aumenta, o uso das acentuações, contrastes e elementos constituintes da bateria torna-se diversificado. A *vamp* utilizada nesta secção está exposta no exemplo 97.

Exemplo 97: “Northern Lights” (conforme anexo 27), compasso 44 e 45.



A vermelho estão sinalizados alguns padrões rítmicos já usados pelo baterista na secção ‘A’ e que voltam a ser repetidos com orquestrações diferentes.

Exemplo 98: “Northern Lights” (conforme apêndice 12), compasso 39-44.



No seguimento da transcrição da secção ‘D’ percebe-se o contínuo uso dos mesmos padrões, o uso de *ghost notes* e a densidade e virtuosismo demonstrados. No exemplo está exposto o *sticking* executado por Marito Marques. Neste *sticking* nota-se o uso de *double stroke*, conjugação e inversão de *paradiddle's*.

Exemplo 99: “Northern Lights” (conforme apêndice 12), compasso 45-54.

4.2.10. “Bird’s Shadow”

“Bird’s Shadow” é uma composição de Marito Marques, João Frade e Munir Hossn, registada no álbum *Na Eira* (2016), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, no Canadá, no Canoa Estúdios, em Portugal, e no JP Studios, em Espanha. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria, percussão e programação, Robi Botos no *rhodes*, Jorge Pardo na flauta, Munir Hossn no baixo e guitarra, João Frade no acordeão e Andrew Collins no bandolim. O tema está na tonalidade de dó maior em $\frac{3}{4}$ com seções em $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ e $\frac{12}{8}$, com andamento de 120 bpm no compasso $\frac{3}{4}$ e 160 bpm (semínima pontuada) nos compassos de subdivisão ternária. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução livre	-	<i>Rhodes</i>
A	8	Acordeão e bandolim (melodia), bateria, baixo
B1	8	Acordeão e bandolim (melodia), bateria, baixo
Separador A	8	<i>Rhodes</i> , bateria, baixo
B2	8	Acordeão e bandolim (melodia), <i>rhodes</i> , bateria, baixo
D	17	Flauta (melodia), guitarra, bandolim, <i>rhodes</i> bateria, baixo

Separador B	8	<i>Rhodes</i> , bateria, baixo
A	8	Acordeão e bandolim (melodia), guitarra, bateria, baixo
B1	8	Acordeão e bandolim (melodia), guitarra, bateria, baixo
E – Solo	-	Instrumentistas criam solo livre
F	8	Guitarra (melodia), bateria, baixo
G	17	Guitarra (melodia), <i>rhodes</i> , bateria, baixo
D	18	Flauta (melodia), guitarra, bandolim, <i>rhodes</i> , bateria, baixo

Nas secções ‘A’, ‘B1’, ‘Separador A’ e ‘B2’ o ritmo utilizado é fruto da improvisação, não existindo um padrão ‘fechado’. Em vez disso existem padrões rítmicos que são utilizados frequentemente.

Exemplo 100: “Bird’s Shadow” (conforme apêndice 13), compasso 2-4, 10-12.

A partir da transcrição observa-se como o baterista assinala o primeiro tempo de oito em oito compassos e como ele acentua notas que coincidem com a melodia. Estas secções contêm um *feel* na *up beat*, devido ao facto de o baterista acentuar notas que não coincidem com a *down beat*, conferindo uma sincopação constante da música. Por esta razão, é propensa a sensação auditiva, que a música está no ‘ar’. Analisando a melodia e a transcrição da bateria, dá para entender a influência e a razão de o baterista utilizar certos padrões rítmicos.

Exemplo 101: “Bird’s Shadow” (conforme apêndice 13 e anexo 29), compasso 2-17, compasso 5-20.

Durante o ‘Separador A’ os mesmos padrões rítmicos permanecem em utilização.

Exemplo 102: “Bird’s Shadow” (conforme apêndice 13), compasso 18-25.

Na secção ‘D’, a unidade de tempo modifica. Esta secção contém um compasso de 9/8 e dezasseis de 12/8. Nesta secção há um *pattern* criado pelo baterista. Este *pattern* é menos denso e mais repetitivo.

Exemplo 103: “Bird’s Shadow” (conforme apêndice 13), compasso 37-42.

Não só a bateria constitui um *pattern* com subdivisão ternária, mas também o baixo e a linha melódica trazem essa subdivisão, ‘casando’ com a bateria.

Exemplo 104: “Bird’s Shadow” (conforme anexo 28 e 29), compasso 41 e 42, compasso 41 e 42.

Esta secção possui uma secção de *kicks*, que está transcrita abaixo, revelando a opção de orquestração dos *kicks* pelo baterista.

Exemplo 105: “Bird’s Shadow” (conforme anexo 29), compasso 47-53.

Exemplo 106: “Bird’s Shadow” (conforme apêndice 13), compasso 44-50.

The image shows three staves of musical notation for Example 106, measures 44-50. The first staff (measures 44-46) features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The second staff (measures 47-48) continues with a similar pattern, including a double bar line. The third staff (measures 49-50) shows a change in time signature to 3/4 and includes a blue square symbol at the end.

Na secção ‘F’, a unidade de compasso muda para 6/8 e a seguinte *vamp* é executada.

Exemplo 107: “Bird’s Shadow” (conforme anexo 29), compasso 89-96.

The image shows two staves of musical notation for Example 107, measures 89-96. The first staff (measures 89-91) shows a melodic line with slurs and fingerings (2). The second staff (measures 92-96) continues the melodic line with slurs and fingerings (2).

A bateria executa um *pattern*, onde mescla o conceito de *pattern* ‘aberto’ da secção ‘A’ com a subdivisão ternária da secção ‘B1’. O *hi-hat* é bastante ativo nesta parte, assumindo um papel solístico com os outros elementos. Nesta transcrição observa-se uma abordagem contemporânea, onde todos os elementos são independentes e o *drumming* do baterista torna-se mais linear.

Na secção ‘G’, a ideia permanece, o baixo e a linha melódica estão pouco ativos, apenas executando a *vamp* já acima exposta, enquanto a bateria assume o papel principal e complementa esta parte, improvisando. Ao longo desta secção, a dinâmica altera-se de *piano* até *forte*. No exemplo 108 está apresentado a transcrição do *comping/solo* da bateria e estão assinalados padrões rítmicos que são geralmente usados, e que apresentam subdivisões, orquestrações e inversões ao longo desta parte.

Exemplo 108: “Bird’s Shadow” (conforme apêndice 13), compasso 86-102.

4.2.11 “Bica”

“Bica” é uma composição de Marito Marques e Munir Hossn, com letra de Munir Hossn, registada no álbum *Na Eira* (2016), gravada nos estúdios da editora GMP Recording Studios, no Canadá, no Canoa Estúdios, e Pimenta Preta Studios, em Portugal. A ficha técnica do tema elenca Marito Marques na bateria e percussão, Tito Paris na voz, Munir Hossn no baixo, guitarra e cavaquinho, João Frade no acordeão e José Manuel Neto na guitarra portuguesa. O tema está na tonalidade de dó menor em 4/4, com uma secção em *double time* e andamento de 80 bpm. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos Intervenientes
Introdução A	4	Guitarra, percussão
Introdução B	4	Acordeão (melodia), guitarra bateria, bateria, percussão, baixo
A1	9	Voz (melodia), guitarra, cavaquinho, bateria, percussão, baixo

B (<i>double time</i>)	8	Voz (melodia), acordeão, cavaquinho, bateria, percussão, baixo
Separador A	4	Guitarra portuguesa, guitarra, bateria, percussão, baixo
A2	13	Voz (melodia), guitarra, cavaquinho, bateria, percussão, baixo
Separador B	8	Guitarra portuguesa (melodia), guitarra, cavaquinho, bateria, percussão, baixo
Separador C	8	Voz (melodia), guitarra portuguesa, guitarra, bateria, percussão, baixo
B (<i>double time</i>)	16	Voz (melodia), cavaquinho, guitarra, bateria, percussão, baixo
C-Solo bateria com voz	17	Guitarra acústica, acordeão, percussão, baixo

Neste tema analisar-se-á o solo de bateria. O solo de bateria é acompanhado pela voz e os dois músicos executam o mesmo ritmo, ou seja, é um solo preparado e estudado pelos dois músicos. O solo decorre a 80 bpm e a *double time*, onde os instrumentistas circulam entre os dois tempos livremente. Durante o solo, o baixo e a guitarra acústica executam a *vamp*, exposta em seguida, duas vezes.

Exemplo 109: “Bica” (conforme anexo 31 e 32), compasso 75-83, compasso 75-83.

The image displays two systems of musical notation for Example 109, covering measures 75 to 83. The first system uses a bass clef, and the second system uses a treble clef. Both systems show a rhythmic pattern of eighth notes with rests, characteristic of a 'vamp'. Chords are indicated above the staves: G7, Cm, G7, Cm, G7, Cm in measures 75-77; G7, Cm, G7, Cm, Bmaj7 in measures 78-80; and G7, Cm, G7, Cm, G7, Cm in measures 81-83. The notation includes stems, beams, and rests to define the rhythmic structure.

Este solo de bateria é executado com a dinâmica de *forte* com bastante notas acentuadas. Durante o solo, o baterista emprega recursos técnicos como o *single stroke*, *double stroke* e *ruff*. O solo de bateria é intenso, o conceito de ‘construção’ está mais diluído e o uso de semicolcheias e fusas é constante. A partir das duas cores que estão expostas no exemplo 110 dá para observar que a maioria do solo é baseado nesses dois conceitos. A vermelho está a primeira ideia. Durante o solo são apresentadas variações da mesma.

Exemplo 110: “Bica” (conforme apêndice 14), compasso 1-17.

A partir dos exemplos selecionados dá para reparar como nos padrões rítmicos são usadas as mesmas subdivisões do tempo, as quais o baterista acentua, orchestra e rearranja em diferentes parciais da unidade de tempo. Este padrão rítmico mostra a agilidade e flexibilidade que o baterista apresenta ao ‘circular’ por diferentes subdivisões em diversas partes do compasso.

Exemplo 111: “Bica” (conforme apêndice 14), compasso 5, 7, 10.

Nos exemplos destacados a verde, observa-se como o baterista ‘embrulha’ o ‘e’ e o ‘+’ das quatro semicolcheias por dois elementos diferentes¹⁷. Também é de assinalar que o *single* e o *double stroke* são utilizados neste padrão rítmico.

Exemplo 112: “Bica” (conforme apêndice 14), compasso 6, 12, 13.

4.3 Reflexões finais

As transcrições executadas foram importantes para compreender o *drumming* de Marito Marques e o modo como este se relaciona com os outros músicos.

As análises dos *comping's* e solos executados por Marito Marques permitiram verificar os recursos técnicos utilizados por este e demonstrar a inovação na interpretação da bateria jazz. Marques é um baterista que demonstra um domínio técnico e teórico vasto, quer pelas suas composições, quer pelo modo como ele orchestra e sola. Baseado nas transcrições, pode-se observar o uso de rudimentos como o *single*, *double stroke*, *paradiddle*, *ghost notes* e *ruff*, os quais são aplicados em diferentes unidades de tempo, unidades de compasso, subdivisões e orquestrações. Marques é um baterista que confere 'espaço' ao solista, respeitando-o e não se sobrepondo a ele, deixando-o criar de forma 'clara' e organizada o seu momento solístico. Durante a exposição da melodia, observa-

¹⁷ A subdivisão da semicolcheia em inglês é: 1e+a 2e+a' e assim sucessivamente. Esta contagem lê-se 'um e and a, dois e and a'.

se como o seu *comping* é constituído pelo *pattern* com marcações, para assinalar a quadratura, evidenciando que a construção do *drumming* é constituída tendo um objetivo final, isto é, Marques constitui ‘frases’ que têm uma introdução, desenvolvimento e conclusão. Também executa pequenas alterações através do processo da subdivisão das figuras rítmicas, mesmo que não exista um *pattern*. Marques executa um *pattern* 'aberto' baseado em alguns padrões rítmicos, que vai explorando no decurso da melodia. Nas transcrições executadas do *comping* comprova-se a flexibilidade e adaptabilidade para compassos com subdivisão binária, ternária e *odd-meters*. O seu *comping* mostra característica de não-linear e linear *drumming*, o qual permuta entre os dois processos e detém a capacidade de manter um *pattern* imutável, bem como 'explodir' e expor um ‘discurso’ mais complexo e dotado de conhecimento. A criatividade na reexposição dos temas é algo característico do seu *drumming*, pois apesar da melodia e harmonia serem repetidas, Marques cria ‘frases’ que misturam os conceitos, recursos técnicos, orquestração e texturas já usados dando a uma secção já exposta uma nova perspetiva. Esta diferenciação é alcançada não só através dos outros instrumentistas, mas também pelas características que Marques dá à composição. Esta distinção é realizada através da introdução ou remoção de algum elemento da bateria, da dinâmica, da execução de um padrão rítmico, de um rudimento ou até através do silêncio da bateria.

Observa-se que há predominância em solos executados sobre *vamp's*. Nestes solos verifica-se como Marques tira inspiração da melodia das *vamp's* para o seu momento solístico. Ele é um baterista ‘*melodic driven*’ ou, por outras palavras, a melodia influencia muito a forma como constrói o *drumming*, pois ele ‘tem sempre a melodia na cabeça’, executando notas em simultâneo ou desconectando-se da *vamp* com flexibilidade e rapidez, demonstrando um domínio do seu solo. Na linguagem de Marito Marques observa-se o conhecimento da linguagem tradicional da bateria jazz (uso de tercinas) bem como uma interpretação inspirada pela fusão. Consequentemente, este conhecimento é reflexo da inovação e individualidade criada. Marito Marques é um baterista que mostra flexibilidade e adaptabilidade devido ao facto de tocar mostrando virtuosismo e à vontade em compassos simples e compostos em diferentes bpm. Nos seus solos destaca-se diferença de dinâmica entre as *ghost notes* e notas acentuadas, que recorrem ao uso do *rim shot*. A facilidade de executar ‘frases’ com densidade rítmica e cambiar entre duas dinâmicas que se posicionam em lados totalmente opostos é uma das amostras do seu domínio técnico.

O seu percurso musical, o domínio dos recursos técnicos, a elaboração das suas composições e a inovação desenvolvida pelo baterista no seu *drumming* permitem ao baterista inovar na tela do jazz contemporâneo estabelecendo a sua individualidade.

5. Recital Final do Mestrado em Performance – Jazz – Bateria

Programa

Beatriz Ventura

Bateria

Músicos:

Pedro Marques – Guitarra elétrica

Edilton ‘Nino’ Costa – Guitarra elétrica

Rui Pereira - Piano

Paulo Pontes – Baixo elétrico

Beatriz Ventura – Bateria

Temas:

“Alone” (Marito Marques)

“Black Narcissus” (Joe Henderson)

“Chromazone” (Mike Stern)

“April Joy” (Pat Metheny)

“Arjuna” (Chris Potter)

“Skylark” (Johnny Mercer/Hoagy Carmichael)

“When you want to skedaddle but you can’t” (Beatriz Ventura)

Duração: aproximadamente 50 minutos.

5.1 “Alone”

O tema “Alone” é uma composição original de Marito Marques, com arranjo de Marito Marques e Peter Schön, registada no álbum *Magic Everywhere* (2013). No recital final, esta composição será interpretada com arranjo da mestranda. Este tema representará uma ponte entre o *drumming* de Marito Marques e o da baterista, demonstrando-se como os recursos técnicos de Marques a auxiliaram na criação de uma nova interpretação do seu tema. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Introdução	9	Toda a banda
A1	9	Piano (melodia), guitarra de jazz ¹⁸ , bateria, baixo
A2	9	Piano (melodia), guitarra de jazz, bateria, baixo
B	9	Guitarra de jazz (melodia), piano, bateria, baixo
Introdução	9	Toda a banda
A1	9	Piano (melodia), guitarra de jazz, bateria, baixo
A2	9	Piano (melodia), guitarra de jazz, bateria, baixo
B	9	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
C – Solo de guitarra de jazz	16	Piano, baixo, bateria
A - Separador	9	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
D – Solo de piano	8	Guitarra de jazz, baixo, bateria
E – Solo de baixo	8	Guitarra de jazz, piano, bateria
C – <i>Chases</i> entre guitarra e piano	8gui., 8pn., 8gui., 8pn., 4.gui.	Baixo, bateria
F - Separador	4	Guitarra de jazz, piano, bateria, baixo
A1	9	Piano (melodia), guitarra de jazz, bateria, baixo

¹⁸ Para saber qual guitarrista está a tocar, decidi nomear Pedro Marques para a ‘guitarra de jazz’ e Edilton Costa para a ‘guitarra’. As duas palavras são usadas nas partituras para diferenciação.

A2	9	Piano (melodia), guitarra de jazz, bateria, baixo
B	9	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
Outro	33	Guitarra e piano (solo), guitarra de jazz, baixo, bateria

O *pattern* de bateria das secções 'A1' e 'A2' executado irá ser semelhante ao tocado por Marito Marques.

Exemplo 113: "Alone" (conforme apêndice 21), compasso 4 e 5.



Na secção 'B', o *pattern* utilizado dará uma sensação de *half-time* ao tema.

Exemplo 114: "Alone" (conforme apêndice 21), compasso 32 e 33.



Na secção 'C' (*chases* entre guitarra e piano) e na *coda*, o *pattern* será 'tight', inspirado no *rock*. Nesta secção utilizar-se-á variações da autoria da autora que foram influenciadas pelas de Marito Marques.

Exemplo 115: "Alone" (conforme apêndice 21), compasso 74 e 75.

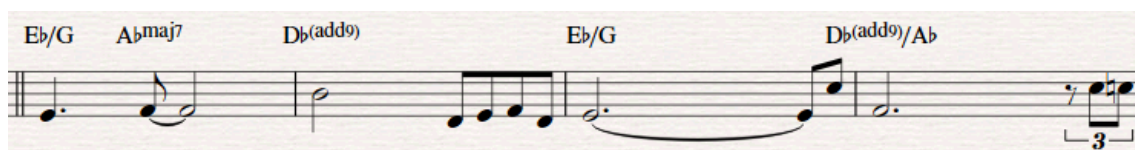


O ostinato de baixo mantém-se constante pelas secções 'A1' e 'A2'. No 'B' não há ostinato, o baixo vai acompanhando a melodia.

Exemplo 116: "Alone" (conforme apêndice 21), compasso 13 e 14.



Exemplo 117: "Alone" (conforme apêndice 21), compasso 31-34.



A linha de baixo, na secção dos solos e na ‘Outro’, irá conter alterações devido à improvisação que decorrerá em tempo real.

Os *comping*’s executado pela guitarra de jazz, guitarra e piano irão ser ‘espaçosos’ e ‘relaxados’. Nas secções onde o *pattern* executado será inspirado pelo *rock*, o *comping* será mais *stacatto* e mais intenso, existindo interação musical entre os elementos.

5.2 “Black Narcissus”

O tema “Black Narcissus” é uma composição de Joe Henderson e registada no álbum do mesmo nome, no ano de 1977. O arranjo deste tema foi executado pela mestrandia. O tema é modal em $\frac{3}{4}$ com o andamento de 130 bpm. Nesta composição pretende-se demonstrar como, apesar da maioria da linguagem musical de Marito Marques ser executada com *even feel*, é possível adaptar os seus recursos técnicos a um tema com *swing feel*. Todo o tema irá ser interpretado com *swing feel*, exceto o solo de guitarra onde recorrer-se-á ao *even feel*. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Solo de bateria - livre	-	Bateria
Introdução	8	Guitarra, baixo, bateria
A	16	Guitarra de jazz (melodia), guitarra, piano, baixo, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
A	16	Guitarra de jazz (melodia), guitarra, piano, baixo, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
A - Solo de piano	16	Bateria
B - Solo de piano	8	Bateria
A - Solo de piano	16	Baixo, Bateria
B - Solo de piano	8	Baixo, Bateria

Separador 1	8	Guitarra, piano, baixo, bateria
A - Solo de guitarra (<i>even feel</i>)	16	Guitarra de jazz, baixo, bateria
B - Solo de guitarra (<i>even feel</i>)	8	Guitarra de jazz, baixo, bateria
A - Solo de guitarra (<i>even feel</i>)	16	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
B - Solo de guitarra (<i>even feel</i>)	8	Guitarra de jazz, baixo, bateria
Separador 2	4	Guitarra, piano, baixo, bateria
A	16	Guitarra de jazz (melodia), guitarra, piano, baixo, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
A	16	Guitarra de jazz (melodia), guitarra, piano, baixo, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
C – Interação entre guitarra e guitarra jazz (<i>latin feel</i>)	33	Guitarra de jazz, guitarra, piano, baixo, bateria

A primeira secção do tema será um solo de bateria ‘aberto’, não conectado ao andamento do tema anterior (“Alone”), nem ao do “Black Narcissus”. Este solo de bateria permitirá conectar os dois temas com ausência de silêncio. Na introdução a guitarra e o baixo irão executar cada um o seu respetivo ostinato. O ostinato da guitarra e do baixo permanecerá durante as secções ‘A’ do tema.

Exemplo 118: " Black Narcissus" (conforme apêndice 22), compasso 9-12.

Depois da melodia ser exposta duas vezes, o solo de piano irá decorrer na estrutura com acompanhamento, inicialmente, só da bateria e, posteriormente, o baixo entrará na secção ‘A’, na segunda repetição. De seguida, executa-se o ‘separador 1’, que serve de

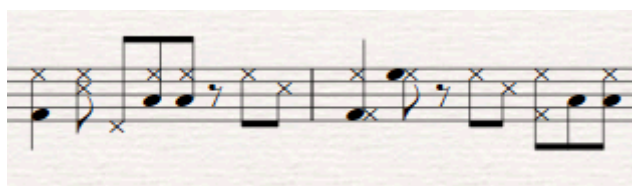
preparação para o solo de guitarra. Durante este solo, a linha de baixo e o *pattern* de bateria alteram.

Exemplo 119: "Black Narcissus" (conforme apêndice 22), compasso 121 e 122.



Depois do solo de guitarra, executa-se o ‘separador 2’ e na reexposição do tema volta a repetir-se as secções ‘A’ e ‘B’ duas vezes, antes de ir para o ‘C’. A secção ‘C’ terá um *latin feel* em 9/8 onde haverá interação entre a guitarra e a guitarra de jazz. O *pattern* de bateria irá alterar-se de modo a conferir a esta secção um *latin feel*. O tema terminará em *fade out*.

Exemplo 120: "Black Narcissus" (conforme apêndice 22), compasso 221 e 222.



5.3 “Chromazone”

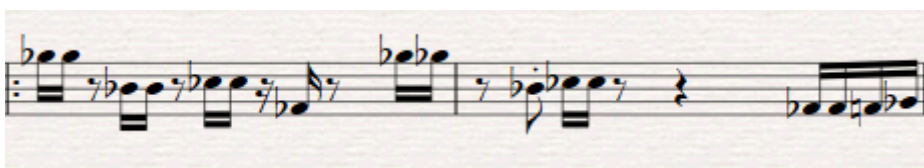
O tema “Chromazone” é uma composição de Mike Stern, registada no álbum *Time in Place* (1988). O arranjo deste tema foi executado pela mestrandia. Este tema de *funk* é modal, em compasso quaternário com o andamento de 120 bpm. Durante a execução deste tema, pretende-se demonstrar como os recursos técnicos utilizados na abordagem de Marito Marques podem ser aplicados em outros estilos, tal como no *funk*. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
A	8	Guitarra de jazz (melodia), baixo, bateria

B	8	Guitarra de jazz (melodia), baixo, bateria
C	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
D	6	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
E	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
F	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
G – Solo de guitarra de jazz	32	Piano, baixo, bateria
H- Separador	10	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
I – Solo de piano	32	Guitarra de jazz, baixo, bateria
F	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), baixo, bateria
C	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
D	6	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
Coda (solo de bateria e <i>kicks</i>)	28 (solo de bateria c/ <i>vamp</i> – 24; <i>kicks</i> – 4)	Guitarra de jazz (<i>vamp</i>), piano, baixo (<i>vamp</i>), bateria

Nas secções ‘A’ e ‘B’, a ‘linha’ de baixo é semelhante ritmicamente, apenas mudando melodicamente para acompanhar a linha harmónica.

Exemplo 121: "Chromazone" (conforme apêndice 23), compasso 4 e 5.



O *pattern* base de bateria é simples, contendo várias acentuações que coincidem com a melodia.

Exemplo 122: "Chromazone" (conforme apêndice 23), compasso 6 e 7.



Na secção ‘C’, o piano iniciará a exposição da linha harmónica.

Depois da secção dos solos que recorrerá à improvisação e interação musical entre músicos em tempo real, a melodia do tema voltará a ser executada. Na *coda* decorrerá um solo de bateria sobre uma *vamp* executada pela guitarra de jazz e o baixo que terminará com a execução de *kicks* por todos os músicos.

Exemplo 123: "Chromazone" (conforme apêndice 23), compasso 110-117.

The musical score for Example 123, "Chromazone", measures 110-117, is presented in three systems. The first system shows the melody line for measures 110, 111, 112, and 113, with a Bbm^7 chord indicated above measure 110. The second system contains a guitar solo section marked "repeat 3x solo" with a "3" below the first measure. The third system shows the bass line for measures 114, 115, 116, and 117, with chord changes indicated above: Eb^7 , Ab^7 , G^7 , Gb^7 , F^7 , and Bbm^7 . The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 114.

5.4 “April Joy”

O tema “April Joy” é uma composição de Pat Metheny, registada no álbum *Pat Metheny Group* (1978). O arranjo deste tema foi executado pela mestrandia. Este tema é em *even eights*, na tonalidade de ré menor partilhando acordes da sua relativa maior (fá), em compasso quaternário com o andamento de 176 bpm. Este tema recorre bastante à improvisação e interação entre músicos, pois a ‘linha’ de baixo e o *comping* do piano e bateria são improvisados. Assim, pretende-se neste tema explorar os recursos técnicos estudados num contexto mais ‘aberto’. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
A	12	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
B	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
A	12	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
B	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
A – Solo guitarra de jazz	12	Piano, baixo, bateria
B - Solo guitarra de jazz	16	Piano, baixo, bateria
A – Solo guitarra de jazz	12	Piano, baixo, bateria
B - Solo guitarra de jazz	16	Piano, baixo, bateria
A – Solo de piano	12	Baixo, bateria
B – Solo de piano	16	Baixo, bateria
A – Solo de piano	12	Baixo, bateria
B - Solo de piano	16	Baixo, bateria
A – Solo de baixo	12	Guitarra de jazz, baixo, bateria
B - Solo de baixo	16	Guitarra de jazz, baixo, bateria
A – Solo de baixo	12	Guitarra de jazz, baixo, bateria
B - Solo de baixo	16	Guitarra de jazz, baixo, bateria
A	12	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
B	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
A	12	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
B	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
C – Solo de bateria	Indeterminado	Guitarra de jazz, piano, baixo

Tal como referido anteriormente, esta composição possui apenas *kicks* escritos (exposto no exemplo abaixo).

Exemplo 124: "April Joy" (conforme apêndice 24), compasso 12-14.

The image displays a musical score for three instruments: piano, guitar, and bass, covering measures 12, 13, and 14. The piano part features a melodic line with a slur over measures 13 and 14. The guitar part includes diamond-shaped symbols in measures 12 and 14, indicating specific techniques. The bass part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. Chord diagrams are provided above the piano staff for each measure: B♭maj7 (measure 12), Am7 (measure 13), B♭maj7 (measure 14), Am7 (measure 13), and D9 (measure 14).

Decidiu-se terminar este tema com um solo de bateria sobre a *vamp* em si bemol maior de sétima, exposta na imagem abaixo.

Exemplo 125: "April Joy" (conforme apêndice 24), compasso 62 e 63.

The image displays a musical score for measures 62 and 63 of the piece "April Joy". The score is written for piano accompaniment and a melodic line. The key signature is Bb major (Bb maj7). Measure 62 shows a piano accompaniment with a Bb major 7th chord and a melodic line starting with a quarter note. Measure 63 shows a piano accompaniment with a Bb major 7th chord and a melodic line starting with a quarter note. The melodic line in measure 63 includes a slur over two notes and a triplet of eighth notes.

5.5 "Arjuna"

O tema "Arjuna" é uma composição de Chris Potter, registada no álbum *Follow the Red Line - Live at the Village Vanguard* (2007). O arranjo deste tema foi executado pela mestrandia. Este tema é em *even eights*, com 'ambientes' mais 'abertos' e outros nos quais terá um *pattern* associado, modal, no qual a unidade de compasso e tempo vão mudando, com o andamento inicial de 100 bpm, que também irá alterar-se durante a sua execução. Novamente nesta composição demonstrar-se-á como os recursos técnicos de Marito Marques foram incorporados no *drumming* da baterista, permitindo-lhe expressar a sua individualidade. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
A	32	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
B – Solo de bateria	Indeterminado	bateria
C	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
D	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
E	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
F	4	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
G	9	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
H – Solo de piano	Indeterminado	Guitarra de jazz, baixo, bateria
H – Solo de guitarra de jazz	Indeterminado	Piano, baixo, bateria
C	16	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
D	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
E	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
Coda	9	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria

Na secção ‘A’, o *comping* do piano, baixo e bateria, ritmicamente, é igual à melodia.

O ambiente da secção ‘C’ é totalmente oposto ao da ‘A’, onde o solo de bateria da secção ‘B’ funciona como um elemento transicional. Nesta secção a melodia e a ‘linha’ do baixo são *stacattos*, onde haverá mais densidade melódica e mais subdivisão da unidade de tempo.

Exemplo 126: "Arjuna" (conforme apêndice 25), compasso 37 e 38.

The image shows a musical score for guitar, measures 37 and 38. The score is written for guitar and includes a 'D pedal' section. The first two staves show the main melody with a '1st time left hand only' instruction. The third staff shows the 'D pedal' section, with the instruction 'D pedal - 2nd x only on head, both times on D.S.'.

Nas secções 'D' e 'E', a unidade de compasso e tempo mudam e há uma combinação de compassos em 11/8 e 14/8, na qual os instrumentos acompanhadores executam a clave exposta abaixo.

Exemplo 127: "Arjuna" (conforme apêndice 25), compasso 49-52.

The image shows a musical score for guitar, measures 49-52. The score is written for guitar and includes a 'D pedal' section. The first two staves show the main melody with a '1st time left hand only' instruction. The third staff shows the 'D pedal' section, with the instruction 'D pedal - 2nd x only on head, both times on D.S.'.

Os solos na secção 'H' são em estrutura 'aberta' e os músicos utilizarão a improvisação e a interação para construir uma estória.

A reexposição do tema repetirá as secções 'C', 'D' e 'E'. A *coda* será ritmicamente e harmonicamente semelhante à secção 'F', mas a guitarra de jazz improvisará nas semibreves.

5.6 "Skylark"

O tema "Skylark" é uma composição com letra de Johnny Mercer e música de Hoagy Carmichael, editada pela primeira vez em 1941. O arranjo deste tema foi executado pela mestranda. Este tema está na tonalidade de mi bemol maior, contendo compassos em 4/4 e 5/4 com andamento de 75 bpm. Nesta composição demonstrar-se-á os recursos

técnicos de Marito Marques assimilados aquando da utilização das vassouras. A estrutura do tema está apresentada na tabela seguinte.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Introdução	4	Baixo, bateria
A	16	Piano e baixo (melodia), guitarra de jazz, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
C	8	Piano (melodia), guitarra de jazz, baixo, bateria
A – Solo de guitarra de jazz	16	Piano, baixo, bateria
B – Solo de piano	8	Baixo, bateria
C – Solo de piano	8	Baixo, bateria
A – Solo de baixo	16	Guitarra de jazz, bateria
B	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
C	8	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
D	13	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria

Na introdução, o baixo e a bateria executam várias síncopas. O baixo executará uma ‘linha’ que servirá como *set-up* para a secção ‘A’.

Exemplo 128: "Skylark" (conforme apêndice 26), compasso 3-6.

The image displays musical notation for the introduction of the piece "Skylark". The top staff shows a sequence of chords: $A^b\text{maj}7$, E^b/G , $F7$, B^b7/C , E^b6 , B^b7/G , E^b6 , and B^b7/F . The bottom staff shows a bass line with 'x' marks above notes, indicating syncopation. A box labeled "Intro" is on the left and "A" is on the right.

Na secção ‘A’, enquanto o piano e o baixo expõem a melodia, a bateria e a guitarra de jazz serão os instrumentos acompanhantes.

Na secção ‘B’, a melodia é executada pela guitarra, o acompanhamento pelo piano e o baixo executa um pedal em mi bemol.


Exemplo 129: "Skylark" (conforme apêndice 26), compasso 23 e 24.



Na secção 'B', durante o solo de piano, o baixo já não executa o pedal, acompanha o piano seguindo a harmonia.

Na secção 'D', há 'desconstrução' do tema, ou seja, a cada quatro compassos, um instrumento vai parando de tocar.

Exemplo 130: "Skylark" (conforme apêndice 26), compasso 103-106.



5.7 "When you want to skedaddle but you can't"

"When you want to skedaddle but you can't" é uma composição de Beatriz Ventura, com arranjo da mesma, criada em 2020. O tema está na tonalidade de sol menor, com andamento de 120 bpm e com compassos em 4/4 e 5/4. Este tema mistura várias influências que foi absorvendo da música à qual foi exposta. Devido a isso, esta composição tem vários 'ambientes', incorporando secções com *even eights* com *pattern* 'fechado' e 'aberto', mistura de ritmos usuais nos *pre-chorus* da música eletrónica e

imitação de discos riscados. O recital final culminará com a execução da composição original da autora, onde pretende revelar como o estudo dos recursos técnicos de Marito Marques foram incorporados no seu *drumming*, ajudando a expressar a sua individualidade, bem como enriquecer as suas composições originais.

Secção	Compassos	Instrumentos intervenientes
Introdução	15	Piano, baixo, bateria
A	20	Guitarra de jazz (melodia), guitarra, piano, baixo, bateria
A'	1	Guitarra de jazz, guitarra, piano, baixo, bateria
B	3	Guitarra de jazz, guitarra, piano, baixo, bateria
B'	2	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
C	10	Guitarra (melodia), piano
C'	10	Guitarra (melodia), piano, baixo, bateria
B	3	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
D	4	Piano, baixo, bateria
A – Solo de guitarra	20	Piano, baixo, bateria
C – Solo de guitarra	10	Piano, baixo, bateria
C' - Solo de guitarra	10	Piano, baixo, bateria
B (separador)	3	Guitarra, guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
A – Solo de piano	20	Guitarra de jazz, baixo, bateria
C – Solo de bateria	10	Bateria
C' - Solo de bateria	10	Bateria
B (separador)	3	Guitarra, guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
D	4	Guitarra, piano, baixo, bateria
A	20	Guitarra de jazz (melodia), piano, baixo, bateria
C'	10	Guitarra (melodia), piano, baixo, bateria
B	3	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
B'	3	Guitarra de jazz, piano, baixo, bateria
E	12	Guitarra, guitarra de jazz, piano, baixo, bateria

O tema inicia com o conceito de ‘construção’, no qual a bateria inicia a montagem do *pattern even* ‘fechado’, depois ‘entra’ o baixo e, de seguida, o piano. Após esta secção, a melodia é exposta na parte ‘A’.

As secções ‘B’ e ‘B’' expressam a inspiração que importou da música eletrónica. No ‘B’ todos os instrumentos executam a mesma melodia (menos a bateria), mas em oitavas diferentes, e no ‘B’' a guitarra de jazz e o piano executam uma frase melódica que

causa tensão por causa das dissonâncias e das figuras rítmicas, que a cada unidade de tempo tornam-se mais densas.

Exemplo 131: "When you want to skedaddle but you can't" (conforme apêndice 27), compasso 37-41.

The image shows a musical score for Example 131, measures 37-41. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper voice, a piano accompaniment in the middle voice, and a guitar accompaniment in the lower voice. The melody starts with a boxed 'B' at measure 37 and ends with a boxed 'B'' at measure 40. The piano accompaniment includes a Gm7 chord and features triplet figures. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and triplet figures. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 39.

Na secção 'C', a unidade de compasso muda de 4 para 5. Nesta secção, a guitarra executa a melodia e o piano a harmonia. Na secção 'C'', o baixo e a bateria iniciam o seu acompanhamento à melodia. Nestas duas secções utiliza-se o conceito de 'construção' para voltar a edificar o tema para a preparação da próxima parte, o 'B'.

Depois da reexposição do tema, a secção 'E' introduz o conceito já supracitado, o disco-riscado, na qual, através da exploração rítmica, pretende-se criar este efeito. Com esta secção tenciona-se concluir o tema, onde a dinâmica é *forte* e todos os instrumentos tocam para o tema acabar com exuberância.

Conclusão

A realização deste trabalho final, com o âmbito de concluir o Mestrado em Música do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro na área de Performance-Jazz, especialidade bateria, contribuiu, não só para explorar temáticas menos estudadas até ao momento, como também para o desenvolvimento enquanto instrumentista de jazz.

Relativamente ao capítulo que aborda estilos e movimentos, conclui-se que, desde a década de 1960, o jazz teve várias ramificações e que, apesar de existirem movimentos que se tornaram mais populares em certas épocas, o jazz permitiu aos seus praticantes tornarem-se 'cientistas' e desenvolverem a partir da experimentação o seu próprio estilo. Assim, o jazz será sempre música que irá misturar-se com outras sonoridades, aceitando outras realidades musicais, direcionando-a para um movimento de fusão. No que concerne à história da bateria moderna, ultimou-se que a sua génese remonta à pré-história, que os elementos do *kit* moderno tiveram o seu desenvolvimento com numerosas alterações e modificações e que resultou da amálgama de culturas e de crises económicas. No que se refere ao papel do baterista de jazz contemporâneo, conclui-se que é necessário o baterista possuir *time feel*, *groove*, *time-keeping*, *interplaying*, versatilidade, flexibilidade, conhecimento abrangente sobre várias "linguagens rítmicas", linguagens métricas, e teoria musical. Desta forma, o papel e as capacidades que necessita de possuir o baterista de jazz contemporâneo foram expostas com várias opiniões de músicos nacionais e internacionais. Se o baterista possuir estas características, estará equipado para ser inovador e relevante na música, onde não só complementa o que ouve, como também expressa a sua individualidade.

As transcrições e a análise dos temas permitiram apurar os recursos técnicos utilizados por Marito Marques e constatar como este os aplica nas suas composições. Os objetivos propostos no início deste projeto foram alcançados, uma vez que os recursos técnicos executados por Marito Marques foram dissecados e explicados, expondo a forma como os utiliza. Apesar de Marques não ter criado recursos técnicos novos, a sua inovação e individualidade são expostas na análise do *drumming*, no qual ele utiliza recursos técnicos já desenvolvidos e utilizados, mas atribui-lhes uma nova roupagem. Ao clarificar a sua individualidade, espera-se que este projeto dê aos leitores, especialmente bateristas, incentivo para fomentar a criatividade na *performance* do jazz contemporâneo e não se limitarem a fundamentos e regras impostas por cânones.

Com este trabalho dá-se visibilidade a um músico português de jazz contemporâneo, pois a bibliografia sobre este e o movimento que representa é escassa. Também se pretende que dê determinação aos músicos de jazz contemporâneo pois a forma de inovar e expressar a sua individualidade é criar o seu percurso, uma vez que cada um tem as suas experiências e vivências. Na contemporaneidade muitos músicos se questionaram “Será que há espaço no mercado para mim?”, como escritora desta dissertação, respondo com uma pergunta “Desafias-te a descobrir!?”

Glossário

‘ – Recurso utilizado para identificar secções nas composições. O apóstrofo lê-se no contexto musical ‘linha’. Exemplo: secção ‘A linha’, escreve-se ‘A’.

‘*Swingadas*’ – Interpretação das colcheias tendo por subdivisão a tercina.

Appogiatura – Ornamento musical.

Backbeat – Destaque dado a uma ou duas *beats* que normalmente não são enfatizadas.

Beat – A sucessão da unidade métrica básica do ritmo.

Bell – Cúpula dos pratos.

Bordões – Acessório utilizado por baixo da caixa.

Broken feel – Maneira de articular a secção da composição. Interpretação partida, na qual a *beat* é sentida de uma forma mais fluída e flexível.

Broomsticks – Acessório utilizado pelo baterista que produz um som entre as vassouras e *rods*, geralmente feito da planta corgo.

Chases – Compassos improvisados alternadamente entre dois ou mais instrumentistas.

Comping – Ato de acompanhar musicalmente que se tornou mais usual no *blues* e no *jazz*.

Double stroke - Recurso técnico/rudimento que apresenta o *sticking* ‘ddee’.

Double time – A aparente duplicação da unidade do tempo.

Downbeat – A primeira e/ou a mais forte *beat* do compasso.

Drag – Rudimento de bateria onde duas notas são percutidas antes da nota da *beat*.

Drumming – A ação de tocar bateria.

Even – Interpretação das figuras rítmicas não tendo por subdivisão a tercina.

Feel – Interpretação dada à composição.

Fill – Preencher; Preenchimento do compasso pelo baterista antes de alguma figura rítmica ser simultaneamente tocada pelo combo.

Flam - Rudimento de bateria onde uma nota é percutida antes da nota da *beat*.

Ghost note – Batidas executadas com dinâmica pianíssimo. No contexto prático estas batidas têm que ser executadas de forma quase impercetível.

Gig – Concerto/*Performance*.

Groove – *Pattern* repetido persistentemente.

Interplaying – Interação entre os instrumentistas do combo.

Kicks – Acentuações geralmente feitas por todos os instrumentistas do combo.

Klezmer – Gênero de música não-litúrgica judaica, desenvolvido a partir do século XV pelos asquenazes.

Linha – Palavra para declarar que o instrumento executa algo naqueles compassos.

Motifs – Motivos. Pequenas ‘linhas’ usadas pelo músico no seu ‘discurso’.

Odd-meters – Compasso que contém beats simples e compostas.

Pad Groove – ritmo programado num acessório eletrónico que é acionado quando desejada a sua execução.

Pattern – Padrão rítmico.

Paradiddle/double paradiddle/triple paradiddle – Rudimentos de bateria constituído por quatro, seis e oito colcheias *even*. O rudimento é iniciado pela mão direita e depois esquerda. O sticking do *paradiddle* é ‘dedd edee’. O *double* e *triple* é executado adicionando *singles* antes do *paradiddle*, ou seja, ‘dededd ededee’ e ‘dedededd edededee’. Permutações do rudimento base são executadas pelos bateristas.

Rim shot – Percutir, acentuando o aro e a pele ao mesmo tempo.

Rudimento – Conjunto de batimentos tocados por percussionistas.

Ruff – Rudimento no qual se aplica tensão com a baqueta contra a pele.

Set-up – Preparação executada para o *kick*.

Side snare – Recurso técnico no qual a baqueta percute a pele e o aro ao mesmo tempo.

Single stroke - Rudimento no qual o *sticking* é ‘dede’.

Sticking – Ordem em que são tocadas as mãos. Um conjunto de *stickings* origina um rudimento.

Sweep – Recurso técnico que consiste em varrer a pele com vassouras.

Swing – Fenómeno rítmico que é considerado como uma das características pertencentes à *performance* do jazz.

Upbeat – A batida ou a subdivisão da *beat* que imediatamente procede à primeira *beat* do compasso ou *downbeat*.

Vamp – Passagem curta que é simples em ritmo e harmonia tocada como *set-up* para o solista.

Referências bibliográficas

AIRES, M. (2019). *O estudo da bateria como complemento na formação do percussionista* [Master's thesis, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/15063>.

BARRETO, J. L. (1993). *Jazz Moderno*. (1ª edição). Oficinas gráficas de Barbosa & Xavier, LDA. Braga.

BARRETO, J. L. (1995). *Nova Muzika Viva*. (1ª edição). Fábrica de Letras – Editora, Lda. Lisboa.

BARRETO, J. L. (2001). *JazzArte*. (1ª edição). Jorge Lima Barreto/SPA e Hugin Editores, LDA. Lisboa.

COLLIER, J. L. (2002). Jazz. In B. Kernfeld (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Volume two (2nd ed., pp. 382-388). Macmillan Publishers.

CORTÉS, I. S. (2017). *El papel del bateria en el jazz contemporáneo. Factores que influyen en la creación de un lenguaje musical próprio* [Master's thesis, Departamento de Música, Universidade de Évora]. Repositório Digital de Publicações Científicas da Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/22354>.

DUQUE, J. (2017). *The Drummer's Role*. (1ª edição). P.O.V. Productions, INC.

FAUSTINO, R. (2018). *Música para Bateria Solo: Um Estudo da Bateria na Música Erudita* [Master's thesis, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova. <https://run.unl.pt/handle/10362/54185>.

FIGUEIREDO, L. A. C. (2016). *Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal* [Doctoral dissertation, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/16212>.

GILBERT, M. (2002). Jazz-rock. In B. Kernfeld (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Volume Two (2nd ed., pp. 402-404). Macmillan Publishers.

GIOIA, T. (2011). *The History of Jazz* (2nd ed.). Oxford University Press, Inc.

GREB, Benny. 2012. *Benny Greb: The Language of Drumming*. Hudson Music.

GRIDLEY, M. C. (2003). *Jazz Styles: History and Analysis* (8th ed.). Pearson-Prentice Hall.

GUILIANA, Mark. 2016. *Exploring your creativity on the drumset*. Hudson Music.

HEMSWORTH, B. R. (2016). *A Bateria Aberta: Sua Representação Teórica e Aplicação no Ensino Experimental da Percussão* [Master's thesis, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/17908>.

KATUSZONEK, N. (2014). *Jazz, Pop, Improvisation, National Identity and the Role of the Jazz Drummer* [Doctoral dissertation, School of Arts & Media, University of Salford, UK]. Arts, Media and Communication Research Centre. <http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/32827/>.

KATZ, Frank. 2006. *Contemporary drumset phrasing*. Hal Leonard.

KENNEDY, G. (2002). Contemporary jazz. In B. Kernfeld (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Volume One (2nd ed., p. 506). Macmillan Publishers.

PEREIRA, J. L. P. (2016). *Evolução Histórica do Ensino da Bateria em Portugal* [Master's thesis, Departamento de Música, Universidade de Évora]. Repositório Digital de Publicações Científicas da Universidade de Évora. <http://rdpc.uevora.pt/handle/10174/18587>.

REIMER, B. N. (2013). *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music* [Doctoral dissertation, McGill University, Canadá]. McGill University Library. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/6q182p42v>.

SHIPTON, A. (2007). *A New History of Jazz* (2nd ed.). Continuum International Publishing Group Inc.

Webgrafia

ANÓNIMO (s.d.). *Marito Marques*. Yamaha. https://pt.yamaha.com/pt/artists/m/marito_marques.html.

BRENSILVER, D. (2020). *History of the Snare Drum*. Drum!. <https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum-2/>.

BURCHELL, C. (2019, July 15). *A Brief-ish History of the Drum Kit*. Soundfly!. <https://flypaper.soundfly.com/discover/a-brief-ish-history-of-the-drum-kit/>.

DOUVAN, M. (2011). *The drumset: History*. http://marcdedouvan.com/en/modern_drumset_history.php.

FIDYK, S. (s.d.). *History of the Drum Set*. National Jazz Workshop. https://nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf.

KIHK, Tiina (2017). *Na Eira – Marito Marques*. The Whole Note. <https://www.thewholenote.com/index.php/booksrecords2/potpourri/26550-na-eiramarito-marques>.

MARQUES, M. (2021). *Bio*. <https://www.maritomarques.com/home/>.

PERRY, Jeff (2004). *Jazz & Innovation*. All about jazz. <https://www.allaboutjazz.com/jazz-and-innovation-how-the-jazz-culture-fosterscreativity-by-jeff-perry.php>.

Filmografia:

MAYER, Jojo (2014), *Jojo Mayer, Secret Weapons for the Modern Drummer – Part II, A guide to foot technique*. Newmagic Communications e Hal Leonard, DVD.

Discografia:

MARQUES, Marito (2013), *Magic Everywhere*, GMP Productions, CD.

MARQUES, Marito (2014), *Live at Revolution*, GMP Productions, EP.

MARQUES, Marito (2016), *Na Eira*, GMP Productions, CD.

Apêndices

Apêndice 1

A H.H. all beats slightly open
rods

p

4

7

10

13

B

16

19

22

25

28

2

32

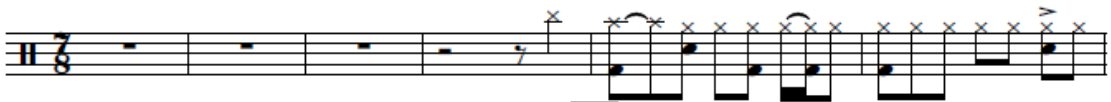


35

back to A



Apêndice 2



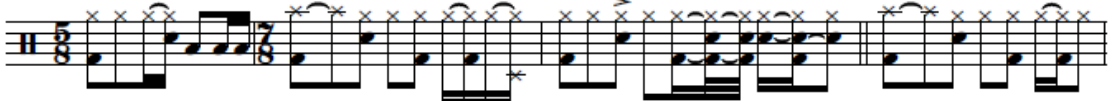
7

A



11

A'



15



19

back to A



26

A'

B



33

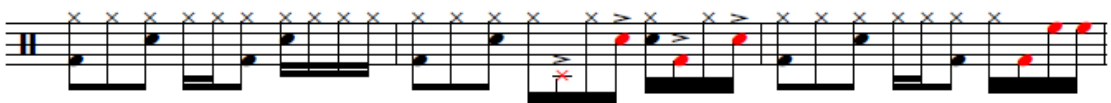


37

C



41



44



47

guitar solo comping

This block shows the beginning of a guitar solo. It starts with a single eighth note on the first staff, followed by a series of rests and eighth notes on the second staff. The notation includes various rhythmic values and rests.

48

This block continues the guitar solo. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The notation is dense with many 'x' marks above the notes, indicating specific fretting or techniques.

52

This block continues the guitar solo with a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, maintaining the 'x' marks above the notes.

56

This block continues the guitar solo, showing a change in the rhythmic pattern with some longer note values and rests.

59

This block continues the guitar solo, ending with a triplet of eighth notes and a final rest.

62

drum solo
h.h all beats, unless where its written

This block is a drum solo. It consists of two empty staves, indicating that the drum part is not written out for these measures.

63

This block shows the beginning of the drum solo. It features a complex rhythmic pattern with many notes and rests, including accents and dynamic markings.

65

This block continues the drum solo with a consistent rhythmic pattern, including accents and dynamic markings.

67

This block continues the drum solo, showing a change in the rhythmic pattern.

69

This block continues the drum solo, including a triplet of eighth notes.

72

This block continues the drum solo, ending with a final rest.

Musical score for guitar, measures 75-95. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 75 starts with a double bar line and a series of eighth notes. Measure 76 continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. Measure 77 features a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 78 consists of eighth notes with accents. Measure 79 has eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 80 features eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 81 includes eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 82 has eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 83 features eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 84 includes eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 85 has eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 86 consists of eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 87 features eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 88 includes eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 89 has eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 90 features eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 91 includes eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 92 has eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 93 features eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 94 includes eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. Measure 95 has eighth notes with accents and a triplet of eighth notes.

97

98

p

99

100

f

Apêndice 3

Apêndice 4

Groove on A *Groove on B*

5 *solo fliscorne* *variação* *Groove chases*

9 *variações*

Apêndice 5

A vassouras padrão tradicional



9 sweep



B

tema *slowly*, não sofisticado, marcação de 1º tempo a cada oito. padrão simples de vassouras. Acompanha *kicks* da folha "guia".

15



21



Apêndice 6

Intro

Musical notation for the Intro section, measures 1-4. The notation is on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.

5

Musical notation for measures 5-8, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

Groove

9

Musical notation for measures 9-12, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

1st solo *comping* H.H. 2,4,6 - PN.

13

Musical notation for measures 13-16, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

17

Musical notation for measures 17-20, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

21

Musical notation for measures 21-24, continuing the rhythmic pattern from the previous section. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

25

Musical notation for measures 25-28, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

29 sax.solo.comp.

33

37

41

45

47 pad Groove Voice H.H. 2,4,6

56

64

72

Apêndice 7

wth snare

Staff 1: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Dynamics include *mf* and *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

5

Staff 2: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *mf* and *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

9

Staff 3: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *p* and *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

w/snare

12

Staff 4: Snare drum notation. Rhythmic patterns include triplets and eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

15

Staff 5: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *ff*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

17

Staff 6: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

20

Staff 7: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

23

Staff 8: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

26

Staff 9: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

29

Staff 10: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

33

Staff 11: Snare drum notation. Rhythmic patterns include eighth notes and accents. Dynamics include *f*. The notation includes 'x' marks above notes and 'v' marks above accents. The drum part is written on a single staff with a treble clef and a 2/8 time signature.

Apêndice 8

5

8 **A**

10

12 **B**

15

18

21 **F**

25 h.h. all times - colcheia

29

Detailed description: This musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The second staff has a measure with a red note and a measure with a blue note. The third staff is marked with a box containing the letter 'A'. The fourth staff has a measure with a red note. The fifth staff is marked with a box containing the letter 'B'. The sixth staff has a measure with a red note. The seventh staff has a measure with a red note. The eighth staff is marked with a box containing the letter 'F'. The ninth staff has a measure with a red note and a measure with a blue note. The tenth staff has a measure with a red note. The music is annotated with various symbols, including 'x' marks above notes, 'v' marks above notes, and '5' marks above notes. The text 'h.h. all times - colcheia' is written below the ninth staff.

34



39



43



47



51



56



61



66



71



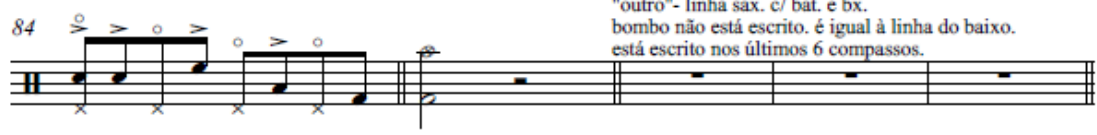
76



81



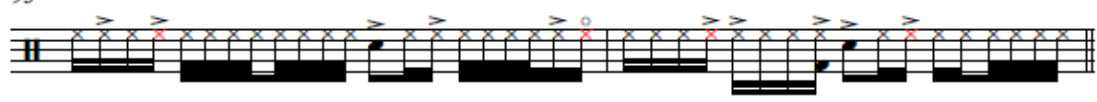
Detailed description: This image shows ten staves of musical notation, each representing a different measure. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. It includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. There are also dynamic markings like accents (>) and slurs. Some notes are marked with 'x' or 'v'. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' and a bracket in measure 56. The measures are numbered 34, 39, 43, 47, 51, 56, 61, 66, 71, 76, and 81.

84 

compasso 97
 "outro"- linha sax. c/ bat. e bx.
 bombo não está escrito. é igual à linha do baixo.
 está escrito nos últimos 6 compassos.


89 

91 

93 

c/baixo

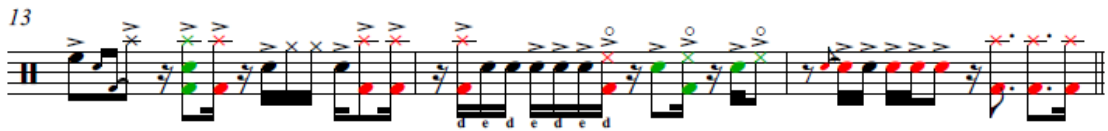
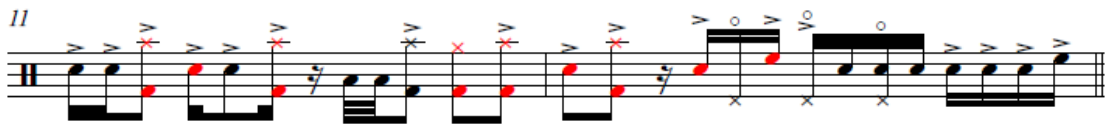
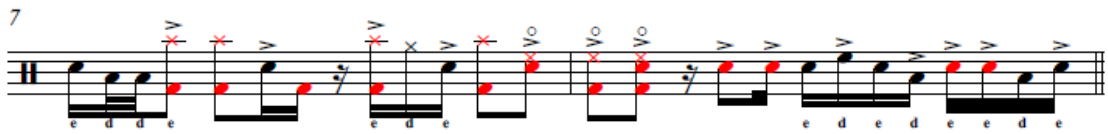
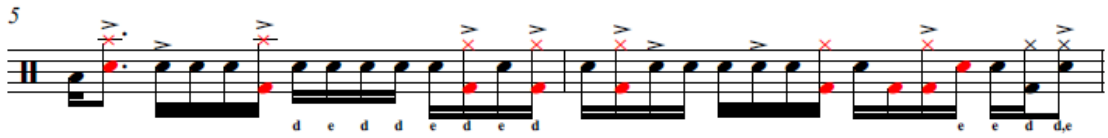
95 

98 

101 

104 

Apêndice 9



20

22

24

26

28

31

Apêndice 10

Intro 12/8 feel

The musical score is written for guitar in 12/8 time, with a 12/8 feel. It consists of eight staves of music. The first two staves are the introduction, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff begins with a triplet of eighth notes on the first string, followed by a series of eighth-note triplets on the second and third strings. The second staff continues this pattern with more triplets and some grace notes. The third staff is marked with a boxed 'A' and contains a sequence of eighth-note triplets with various articulations, including accents and grace notes. The fourth staff continues the triplet pattern. The fifth staff is marked with a boxed 'A1' and features a more complex rhythmic pattern with triplets and grace notes. The sixth staff continues the triplet pattern. The seventh staff is marked with a boxed 'A2' and shows a variation of the triplet pattern with some notes marked with an 'x' for natural harmonics. The eighth staff concludes the piece with a final triplet and a natural harmonic on the first string.

29 **B**

32

35

37 **C**

Apêndice 11

Intro

Musical score for guitar, 9/8 time signature. The score consists of 20 measures, divided into an 8-measure Intro and a section starting at measure 9. The notation includes various rhythmic patterns, accents, and articulation marks. Measure 9 is marked with a boxed 'A'. Measure 17 contains a triplet of eighth notes. Measure 20 ends with a double bar line.

Measures 1-8: Intro section.

Measure 9: Section A begins.

Measures 10-18: Continuation of the piece with various rhythmic patterns.

Measure 19: Continuation of the piece.

Measure 20: Final measure of the section.

22



24



25 **B**



27



29



32



35 **C**



38



40



43 **D**



46



49 **E**

53

56

60

64

68 **F** no drums

72 **G**

75

78 **H**

81

83

85



87



90

I



93



95



98



100



101

J



104



107



110



113

Musical notation for measure 113, featuring a triplet of eighth notes.

115

Musical notation for measure 115.

117 **K**

Musical notation for measure 117, marked with a box containing the letter 'K'.

119

Musical notation for measure 119, with red 'x' marks above notes.

121

Musical notation for measure 121.

123 **L**

Musical notation for measure 123, marked with a box containing the letter 'L'.

125

Musical notation for measure 125, with red 'x' marks above notes.

127

Musical notation for measure 127, with red 'x' marks above notes.

129

Musical notation for measure 129, with red 'x' marks above notes.

131 **M**

Musical notation for measure 131, marked with a box containing the letter 'M'.

134

Musical notation for measure 134.

136

Musical notation for measure 136, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A box containing the letter 'N' is positioned below the first few notes.

139

Musical notation for measure 139, continuing the rhythmic complexity with various note values and dynamic markings.

142

Musical notation for measure 142, showing a continuation of the intricate rhythmic structure.

145

Musical notation for measure 145, featuring a mix of note values and rests.

147

Musical notation for measure 147, concluding with a series of notes and rests, followed by a double bar line.

Apêndice 12



A



B



21

23

27

29

31

33

35

37

39

D *broken*

41

43

45



47



49



51



53



55



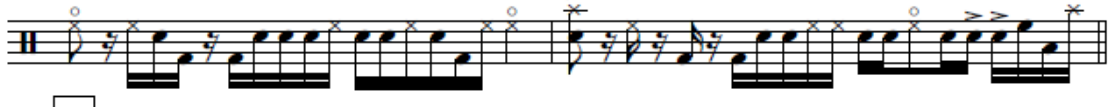
58



60



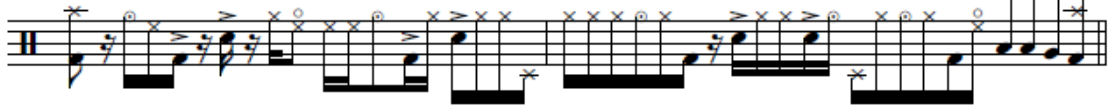
62



64



66



68

70

Apêndice 13

compasso 4

2 **A**

6

10 **B1**

14

18 **C**

22

26 **D**

30

34 **E**

37



40



43



46



49



53



57



61



65



69



73



78

82

J

86

90

94

98

101

Apêndice 14

Musical score for a drum set, consisting of eight staves of music. The first staff starts with a dynamic marking *f* and includes various rhythmic patterns, including triplets of eighth notes. The subsequent staves are numbered 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16, indicating measure numbers. The notation includes notes, rests, and specific drum sounds like 'd' and 'e'.

Apêndice 15

Questionário a Jorge Moniz

Quais são as qualidades mais importantes que um baterista deve possuir, considerando o cenário atual do jazz?

As características que um baterista deve ter, na minha opinião, devem ser ter a formação mais completa possível. Quero dizer com isto que para além de ter boas qualidades técnicas no instrumento deve ter bons conhecimentos de harmonia e um bom conhecimento de diferentes estilos. No atual panorama possuir uma boa capacidade

técnica apenas no instrumento não chega.

Muitos bateristas despendem muito tempo até encontrarem a sua voz. O que recomendaria aos que estão a ter dificuldades em encontrar o seu som?

Eu acho que para resolver essa questão há ouvir muita música de estilos diferentes. Quanto mais abrangente for o conhecimento de estilos e idiomas musicais, mas facilmente se encontra uma voz própria. Há também outra questão que passa por não transportar diretamente os conhecimentos que se adquirem em meio académico para a música que se está a fazer, o que pode demorar algum tempo até se atingir uma identidade musical/estilística própria. No ato de tocar deve-se ser o mais intuitivo que se conseguir. Diluir a barreira entre o academismo e o artístico talvez seja o processo mais doloroso de se ultrapassar quando se toca um instrumento.

Quando está a tocar, qual é o elemento do grupo que está mais atento?

Tem que se estar simultaneamente atento a tudo, é um processo multidisciplinar. Se por um lado devemos ter em atenção os instrumentos que desempenham uma função mais rítmica, que terão supostamente mais a ver com o nosso, não poderemos colocar num segundo plano os que têm uma função mais melodia. É da comunicação espontânea e momentânea que resulta um pior ou melhor momento performativo.

Quais os métodos que usa ao tocar com músicos que têm diferentes estilos?

Na verdade, terá que se tentar contribuir para um equilíbrio coletivo sem perdermos também a nossa própria identidade. Temos que nos adaptar e encontrar pontos comuns e de intersecção com os outros músicos sem deixarmos de ser nós próprios.

Apêndice 16

Questionário a Bruno Pedroso

Quais são as qualidades mais importantes que um baterista deve possuir, considerando o cenário atual do jazz?

A principal característica é o *time feel*, que está relacionado à articulação, respiração quando o baterista toca. O *time feel* não é o tempo. O *groove* é orgânico, está relacionado com o *time feel* e com o tempo. As pessoas escolhem bateristas que têm bom *time feel*, que seja fluído, tenha *groove*, *swing*, *drive*, que ‘role’. O baterista tem mais do que nunca um papel superativo na banda. Anteriormente (*swing*, nas *big-bands*), o baterista tinha só que manter o tempo e restringir-se apenas àquele *groove*, hoje já não. O baterista não consegue ter bom *time feel*, se não tiver um bom tempo. Possuir imaginação, para criar algo constantemente interessante. Interação, tem que ser musical (tocar a cada momento aquilo que fica melhor na música – depende do gosto pessoal de cada um). Saber ler. Atualmente, um baterista já não toca só *swing*. Tem que ter conhecimento abrangente das várias linguagens rítmicas que há no mundo. Precisa de saber tocar em todas as métricas. Necessita de saber tocar *swing*, bolero, *latin*, *mazurca*, samba, samba, baião, *world music*, *drum and bass*, *rock*, *even eights*, *free jazz*. Um baterista de jazz tem que saber tocar todos os estilos com o mínimo de legitimidade. Hoje em dia em 10 temas toca-se um ou dois de *swing*, às vezes nem isso. O baterista tem que saber diferentes linguagens, métricas e saber ler. Muitas vezes o *groove* a usar num certo tema não é definido, então o baterista com o conhecimento adquirido faz a interpretação do tema, o que cria algo indefinido, que não se posiciona dentro de uma ‘caixa’ – indefinida em termos estilísticos.

Muitos bateristas despendem muito tempo até encontrarem a sua voz. O que recomendaria aos que estão a ter dificuldades em encontrar o seu som?

Não forçar o estilo próprio, ele já lá está – pode estar mais ou menos evidente. Não forçar a originalidade. Importante – aprender como os outros fazem. Com a prática as minhas ideias e as ideias de outros dão resultado de algo mixado e que pode ser original. Apontar ideias que surgem no estudo. Dar prioridade e acreditar nas nossas ideias, que são geradas por nós.

Quando está a tocar, qual é o elemento do grupo que está mais atento?

O ideal a tocar é ser um pouco ‘esquizofrénico’ – não focar a atenção apenas num elemento. Deve-se ouvir toda a gente com igual dose de importância. Às vezes dou mais atenção ao solista, apesar de o mais importante é ouvir toda a gente com igual dose de importância. Quando há desequilíbrio na banda, confirmar que estou a fazer bloco com o baixista, sentir o tempo no mesmo sítio. E logo depois, certificar-me que o pianista/guitarrista estamos a tocar juntos. Dou igual importância às pessoas que estão comigo no palco. Colocando numa hierarquia, primeiro – baixista, e depois restantes membros do grupo.

Quais os métodos que usa ao tocar com músicos que têm diferentes estilos?

De forma intuitiva ir à busca de um padrão, de uma textura, som que encaixe entre os diferentes estilos, ou seja ser o cimento entre os tijolos. Algo inerente à nossa personalidade, sem pensar em estilos. Sem pensar encaixar a música numa ‘caixa’. Ajudar a soar a banda como um todo. Dar prioridade à minha personalidade e detrimento de tentar encaixar o meu *drumming* num estilo.

Apêndice 17

Questionário a Marito marques

1 - Hoje em dia o Jazz é um estilo mais abrangente se o compararmos ao jazz dos anos 50 ou 60. O jazz mistura-se hoje em dia com outros estilos musicais que nos “obriga” a ser mais versáteis. Contudo um baterista de jazz terá sempre que ser dinâmico, tecnicamente avançado, ter diversidade de sons (não apenas um som aberto e com harmónicos como era comum no jazz tradicional), bom e rápido na leitura à primeira vista e capacidade de improvisação. Para além de músico enquanto instrumentista, hoje, mais do que nunca, é necessário ser profissional e aparecer preparado nos ensaios. Logo quando cheguei à América do Norte reparei que os músicos chegam com o trabalho muito bem preparado desde casa, muitas vezes há um ensaio apenas de 2h para um concerto em que as músicas são desafiantes, ou seja há que chegar já preparado no ensaio, com o ritmo de vida que levamos hoje, o ensaio é apenas para meter a banda a soar em conjunto e não para tirar ou aprender as músicas no ensaio.

2 - É importante nos focarmos em nós mesmos e não nos compararmos com ninguém, não tentar soar como “este ou aquele”. Muitas vezes é importante nos isolarmos e desenvolvermos a nossa linhagem sem estar sempre a copiar outros bateristas que temos como referência. Tirar ideias sim, mas depois desenvolver o nosso som.

3 - Estou atento à música no geral, tento seguir aquilo que a música pede e todos os músicos são igualmente importantes a partir do momento que estão a tocar. Por exemplo: num solo posso estar atento ao solista, mas no final estou a ouvir a banda toda no geral.

4 - O método é simplesmente ouvir o que cada um está a “oferecer” no momento e tentar seguir ou ser eu mesmo a trazer algo diferente através do meu instrumento. Quando toco

tento inspirar os meus colegas e mantê-los confortáveis com o meu *playing*, tenho a certeza que eles pensam da mesma forma.

Apêndice 18

Questionário Alexandre Frazão

Quais são as qualidades mais importantes que um baterista deve possuir, considerando o cenário atual do jazz?

A Música sempre em primeiro (O que quer dizer?) Basicamente tudo o que se toca ou se extrai do instrumento terá de ser musical. A técnica e controle do instrumento terá de ser à partida um dado adquirido.

Muitos bateristas despendem muito tempo até encontrarem a sua voz. O que recomendaria aos que estão a ter dificuldades em encontrar o seu som?

Os Bateristas sofrem um pouco mais pois não tem as notas, os acordes e escalas, lidam com os rudimentos e *grooves*, mas controlam o volume, a dinâmica e as formas. Basicamente acho que há dois tipos de bateristas em todas os gêneros musicais: Os mais musicais (os que realmente gostam de Música), e os que praticam apenas como desafio, quase desportivo de superação pessoal (Só gostam de bateria) Isso não quer dizer que tenham apenas uma das opções! pode se ter uma técnica fantástica mas utilizar sempre como centro em TUDO o que se toca.

Ouvir muita Música! + copiar os mestres + gravar ou filmar os estudos e *gigs*, descobrir em si as qualidades que quer que transpareça e aproveitá-las e não perder tempo com o que não funciona (na Música)

Quando está a tocar, qual é o elemento do grupo que está mais atento?

O principal motivo de tocar com outros Músicos é tirar partido e prazer em fazer Música em grupo! portanto aprender a OUVIR todos os intervenientes é fundamental! como se faz? " Praticar O Aprender a ouvir". Ex. numa primeira fase prestar atenção e isolar um determinado instrumento, por ex. ouvir várias vezes o solo de piano, depois várias vezes o solo do saxofone, prestar realmente atenção ao tempo e o som do contrabaixo, etc... Assim quando estivermos numa situação real iremos conseguir ouvir o "TODO" que sai do conjunto, e quanto mais praticarmos, mais vamos dominar essa técnica.

Quais os métodos que usa ao tocar com músicos que têm diferentes estilos?

Em primeiro lugar tentar perceber a intenção de determinado(s) Músico(s), e através da nossa bagagem de conhecimento adquirida (ouvindo muita, muita, muita música) poderemos situar o "target" onde queremos nos posicionar musicalmente. Claro que vai haver sempre músicos que iremos nos dar melhor e que partilham do mesmo sentido, postura e sentimento em relação a Música.

Apêndice 19

Questionário Mário Delgado

Quais são, na tua opinião, as qualidades mais importantes que um baterista deve ter?

- 1-Solidez de tempo
- 2-Capacidade criativa
- 3-Equilíbrio entre originalidade e conhecimento estilístico do instrumento
- 4-Não ser demasiado técnico, mas muito musical

Que instruções/sugestões dás aos bateristas se a maneira como ele aborda um tema ou *gig* não é a esperada?

Tento dar uma referência musical ou estilística mais direta.

Apêndice 20

Questionário Luís Figueiredo

Quais são, na sua opinião, as qualidades mais importantes que um baterista deve ter?

Bem, eu diria que há algumas competências básicas que se exige a todos os instrumentistas, independentemente do que tocam. Tem a ver com um certo nível de proficiência. Não vou dizer que todos têm de ser absolutos craques da técnica, mas há um terreno comum que esperamos que exista, e para que isso aconteça é bom que não haja demasiadas limitações. Ter um ouvido treinado, um bom tempo, destreza motora, etc. Mas depois vem o mais importante: tal como qualquer outro instrumentista, o baterista deve ser um bom músico. Ouvir bem, reagir ao que se passa, propor soluções, criar um discurso próprio que sirva a música. Na minha opinião, todos os instrumentos têm as suas peculiaridades, o seu conjunto de recursos, os seus desafios. A bateria não é diferente. Tenho tendência a ver o baterista como um músico como outro qualquer. Enquanto líder, tal como no papel de arranjador, ajuda se conhecermos um pouco de todos os instrumentos, para que possamos conversar com o tal terreno comum.

Que instruções/sugestões dá aos bateristas se a maneira como ele aborda um tema ou *gig* não é a esperada?

Da mesma forma que abordo qualquer outro instrumentista. Ou seja, tento compreender as peculiaridades do instrumento e procuro dar instruções que levem o músico a ir ao encontro do que pretendo, sem nunca - e isto é muito importante - anular a sua identidade musical.

Apêndice 21

Intro

♩=105

Guitarra

Guitarra de jazz

Piano

Baixo elétrico

Bateria

acordes com *bend*
Fm⁷

Fm⁷

Intro

5

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

E^b/F

E^b/F

8

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Db/F

G7(#9) C7(#9) Eb

11

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F(sus4)

Fm7

A1

14

Musical score for measures 14-16. The score is for five instruments: Guit. (Electric), Guit. jazz, Pno., Baixo e., and Bat. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). Measure 14 starts with a treble clef and a key signature change to three flats. The Guit. part has a whole rest. The Guit. jazz part has a diamond-shaped chord symbol. The Pno. part has a melodic line in the treble clef and a whole rest in the bass clef. The Baixo e. part has a rhythmic bass line. The Bat. part has a complex rhythmic pattern with plus and cross symbols. A chord symbol Eb/F is written above the Guit. jazz and Pno. staves.

17

Musical score for measures 17-19. The score is for five instruments: Guit. (Electric), Guit. jazz, Pno., Baixo e., and Bat. The key signature is three flats. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature change to three flats. The Guit. part has a whole rest. The Guit. jazz part has diamond-shaped chord symbols. The Pno. part has a melodic line in the treble clef and a whole rest in the bass clef. The Baixo e. part has a rhythmic bass line. The Bat. part has a complex rhythmic pattern with plus and cross symbols. Chord symbols Db/F , $G7(\sharp 9)$, $C7(\sharp 9)$, and Eb are written above the Guit. jazz and Baixo e. staves.

A2

20

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F(sus4) Fm7

F(sus4) Fm7

F(sus4) Fm7

A2

23

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Eb/F

Eb/F

Eb/F

26

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Db/F

G7(#9) C7(#9) Eb

Db/F

G7(#9) C7(#9) Eb

Db/F

G7(#9) C7(#9) Eb

29

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F(sus4)

8va

F(sus4)

Eb/G Abmaj7

F(sus4)

Eb/G Abmaj7

B

6

32

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

$D\flat(\text{add}9)$ $E\flat/G$ $D\flat(\text{add}9)/A\flat$

35

Guit.

Guit. jazz

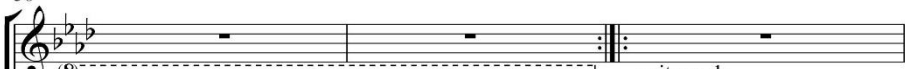
Pno.

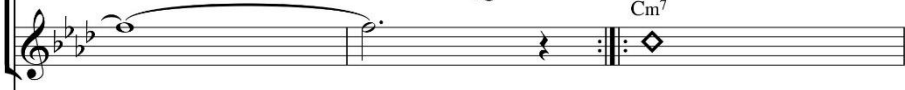
Baixo e.

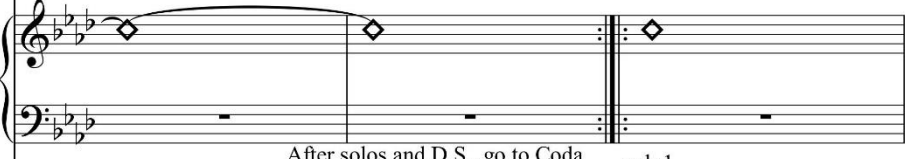
Bat.


$E\flat/F$ $D\flat/E\flat$ $D\flat\text{maj}7$ $Cm7$ $B\flat(\text{sus}2)$


38

Guit. 

Guit. jazz 

Pno. 

Baixo e. 

Bat. 

After solos and D.S., go to Coda 1

guitar solo Cm7

After solos and D.S., go to Coda Cm7

After solos and D.S., go to Coda solo1 Cm7

After solos and D.S., go to Coda

41

Guit. 

Guit. jazz 

Pno. 

Baixo e. 

Bat. 

Bb/C Bb/Ab Ab Bb

Bb/C Bb/Ab Ab Bb

Bb/C Bb/Ab Ab Bb

44

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

47

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

50

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

E \flat /F

53

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

D \flat /F

G7(\sharp ₅)

C7(\sharp ₅)

E \flat

56

Guit.

Guit. jazz F(sus4) Fm7

Pno. F(sus4) Fm7 *piano solo*

Baixo e. F(sus4) Fm7 *solo2*

Bat.

59

Guit.

Guit. jazz Eb/F

Pno. Eb/F

Baixo e. Eb/F

Bat.

62

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Db/F Eb/F

Db/F Eb/F

65

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

compo to bx.solo
Gm7

Gm7

solo3 bx.solo
Gm7

68

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F/G

E \flat maj7

F/G

E \flat maj7

F/G

E \flat maj7

71

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Cm7

A7(#5)

D7(#9)

f Cm7

A7(#5)

D7(#9)

f Cm7

A7(#5)

D7(#9)

f Cm7

rock beat

f

chases entre guitarra e piano, repetir 4x

75

Bb/C Bb/Ab Ab Bb

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

último chase

78

Cm7 Ab(add9)/C

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

bridge2

82

Guit.

Guit. jazz *Fm7* *p*

Pno. *Fm7* *p*

Baixo e. *Fm7* *p* *Eb/F* D.S. al to A1, 2

Bat.

85

Guit. D.S. al Coda to A1, A2, B just 1 time

Guit. jazz *Fm7* *f* *Fm7* *f*

Pno. *Fm7* *f* *Fm7* *f*

Baixo e. *Fm7* *f* *Fm7* *f* *Fm7* *f*

Bat. *f*

comping to piano fills

piano fills

coda w/ piano fills
improvised bass line

88

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Chords: Eb, D \flat maj7

91

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Chords: Eb, D \flat maj7

16

94 guitar fills Fm⁷

Musical score for measures 94-96. The score is in F minor (three flats). The instruments are Guit., Guit. jazz, Pno., Baixo e., and Bat. The key signature is F minor. The time signature is 4/4. The score includes guitar fills for the electric guitar and a drum pattern for the battery. The chord Fm⁷ is indicated above the guitar parts. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part has a walking bass line. The drum part has a steady eighth-note pattern.

97 Eb D^bmaj⁷

Musical score for measures 97-99. The score is in E-flat major (three flats). The instruments are Guit., Guit. jazz, Pno., Baixo e., and Bat. The key signature is E-flat major. The time signature is 4/4. The score includes guitar fills for the electric guitar and a drum pattern for the battery. The chords Eb and D^bmaj⁷ are indicated above the guitar parts. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part has a walking bass line. The drum part has a steady eighth-note pattern.

100 17

E \flat (sus2)

Guit. 

Guit. jazz 

Pno. 

E \flat (sus2)

Baixo e. 

Bat. 

103

Fm 7 E \flat

Guit. 

Guit. jazz 

Pno. 

Fm 7 E \flat

Baixo e. 

Bat. 

106 D \flat maj7

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e. D \flat maj7

Bat.

109 G7($\sharp 9$ / $\sharp 5$) C7($\sharp 9$ / $\sharp 5$) E \flat F(sus4)

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e. G7($\sharp 9$ / $\sharp 5$) C7($\sharp 9$ / $\sharp 5$) E \flat F(sus4)

Bat.

Apêndice 22

♩=130

Guitarra

Guitarra de jazz

Piano

Baixo elétrico

Bateria

♩=130 *open solo, no time*

8

Intro

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

p **Intro**
continues solo

2

14

Guit. **A**

Guit. jazz *mp* *8va*

Pno. *Abm⁹* *Bbm⁷/Ab*

Baixo e.

Bat. **A** *mp*

19

Guit.

Guit. jazz

Pno. *Abm⁹* *Bbm⁷/Ab* *Abm⁹* *Bbm⁷/Ab*

Baixo e.

Bat.

23

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Abm⁹ C_bmaj⁹(#11) F#m⁹ G#m⁷/F#

27

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F#m⁹ G#m⁷/F# F#m⁹ G#m⁷/F# F#m⁹

32 **B**

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

mf

A maj9(#11) E \flat maj7(b5) F maj7(b5) B \flat maj7(b5) C maj7(b5)

37 **A**

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

mp *8va*

f

E \flat maj7(b5) F maj7(b5) B \flat maj7(b5) G maj7(b5) A \flat maj7(b5) B \flat maj7(b5) C maj7(b5) A \flat m⁹

f

mp **A**

42

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Bbm7/Ab Abm9 Bbm7/Ab Abm9 Bbm7/Ab

47

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Abm9 Cbmaj9(#11) F#m9 G#m7/F# F#m9

52

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

$G\#m7/F\#$ $F\#m^9$ $G\#m7/F\#$ $F\#m^9$ $A\text{maj}9(\#11)$

57 **B**

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

mf

$E_b\text{maj}7(b5)$ $F\text{maj}7(b5)$ $B_b\text{maj}7(b5)$ $C\text{maj}7(b5)$ $E_b\text{maj}7(b5)$

62 A 7

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

67

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

72

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

$C\flat$ maj9(#11) $F\sharp m^9$ $G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$

78

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

$G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ A maj9(#11) $E\flat$ maj7(b5) F maj7(b5) $B\flat$ maj7(b5)

B

B

84

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

$C^{maj7(b5)}$ $E_b^{maj7(b5)}$ $F^{maj7(b5)}$ $B_b^{maj7(b5)}$ $G^{maj7(b5)}$ $A_b^{maj7(b5)}$ $B_b^{maj7(b5)}$ $C^{maj7(b5)}$

f

89

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

$A_b m^9$ $B_b m^7/A_b$ $A_b m^9$ $B_b m^7/A_b$ $A_b m^9$ $B_b m^7/A_b$

improvised bass line

A

10

95

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Abm⁹ C^bmaj⁹(#11) F#m⁹ G#m⁷/F# F#m⁹ G#m⁷/F#

101

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B

F#m⁹ G#m⁷/F# F#m⁹ Amaj⁹(#11) Ebmaj⁷(b5) Fmaj⁷(b5)

B

107

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Bbmaj7(b5) Cmaj7(b5) Ebmaj7(b5) Fmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Gmaj7(b5) Abmaj7(b5)

112

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

separador 1

Fusion even

Fusion

Bbmaj7(b5) Cmaj7(b5) Abm9 Abm9 Abm9 Abm9

f

12

A

117 *separador 1*

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

A

guitar solo

121 *funky comping with mute picking*

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

125

Abm⁹ Bbm⁷/Ab Abm⁹ Cbmaj⁹(#11)

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

129

F#m⁹ G#m⁷/F# F#m⁹ G#m⁷/F#

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

133 F#m9 G#m7/F# F#m9 Amaj9(#11)

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B

137 Ebmaj7(b5) Fmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Cmaj7(b5) Ebmaj7(b5)

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B

142 **A** 15

Guit. $F_{\flat}maj7(b5)$ $B_{\flat}maj7(b5)$ $G_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}maj7(b5)$ $B_{\flat}maj7(b5)$ $C_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}m9$

Guit. jazz $F_{\flat}maj7(b5)$ $B_{\flat}maj7(b5)$ $G_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}maj7(b5)$ $B_{\flat}maj7(b5)$ $C_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}m9$

Pno. $B_{\flat}maj7(b5)$ $G_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}maj7(b5)$ $B_{\flat}maj7(b5)$ $C_{\flat}maj7(b5)$

Baixo e. $B_{\flat}maj7(b5)$ $G_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}maj7(b5)$ $B_{\flat}maj7(b5)$ $C_{\flat}maj7(b5)$ $A_{\flat}m9$

Bat. **A**

146 $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$ $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$

Guit. $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$ $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$

Guit. jazz $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$ $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$

Pno. $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$ $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$

Baixo e. $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$ $B_{\flat}m7/A_{\flat}$ $A_{\flat}m9$

Bat.

16

150 Bbm7/Ab Abm9 Cbmaj9(#11) F#m9

Guit. 

Guit. jazz 

Pno. 

Baixo e. 

Bat. 

154 G#m7/F# F#m9 G#m7/F# F#m9

Guit. 

Guit. jazz 

Pno. 

Baixo e. 

Bat. 

158 $G\sharp m7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}9(\sharp 11)$ **B** $E\flat\text{maj}7(b5)$ 17

Guit. $G\sharp m7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}9(\sharp 11)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$

Guit. jazz $G\sharp m7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}9(\sharp 11)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$

Pno.

Baixo e. $G\sharp m7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}9(\sharp 11)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$

Bat. **B**

162 $F\text{maj}7(b5)$ $B\flat\text{maj}7(b5)$ $C\text{maj}7(b5)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$ swing

Guit. $F\text{maj}7(b5)$ $B\flat\text{maj}7(b5)$ $C\text{maj}7(b5)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$

Guit. jazz $F\text{maj}7(b5)$ $B\flat\text{maj}7(b5)$ $C\text{maj}7(b5)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$

Pno.

Baixo e. $F\text{maj}7(b5)$ $B\flat\text{maj}7(b5)$ $C\text{maj}7(b5)$ $E\flat\text{maj}7(b5)$

Bat.

166 Fmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Gmaj7(b5) Abmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Cmaj7(b5) **separador 2**

Guit. *f*

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

170 **A** Abm⁹ Bbm⁷/Ab

Guit. *mp* *8va*

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat. **A** *mp*

175 Abm⁹ Bbm⁷/Ab Abm⁹ Bbm⁷/Ab Abm⁹

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

180 C^bmaj⁹(#11) F#m⁹ G#m⁷/F# F#m⁹ G#m⁷/F#

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

20

185

Guit. $F\sharp m^9$ $G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}^9(\sharp 11)$ **B**

Guit. jazz $F\sharp m^9$ $G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}^9(\sharp 11)$ *mf*

Pno. $F\sharp m^9$ $G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}^9(\sharp 11)$ $E\flat\text{maj}^7(b5)$

Baixo e. $F\sharp m^9$ $G\sharp m^7/F\sharp$ $F\sharp m^9$ $A\text{maj}^9(\sharp 11)$ $E\flat\text{maj}^7(b5)$ **B**

Bat.

190

Guit.

Guit. jazz $F\text{maj}^7(b5)$ $B\flat\text{maj}^7(b5)$ $C\text{maj}^7(b5)$ $E\flat\text{maj}^7(b5)$

Pno. $F\text{maj}^7(b5)$ $B\flat\text{maj}^7(b5)$ $C\text{maj}^7(b5)$ $E\flat\text{maj}^7(b5)$

Baixo e. $F\text{maj}^7(b5)$ $B\flat\text{maj}^7(b5)$ $C\text{maj}^7(b5)$ $E\flat\text{maj}^7(b5)$ $F\text{maj}^7(b5)$

Bat.

194 A 21

Guit. *mp* *8va*

Guit. jazz *f*

Pno. *f*

Baixo e. *f* A *mp*

Bat.

Fmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Gmaj7(b5) Abmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Cmaj7(b5) Abm9
 Bbmaj7(b5) Gmaj7(b5) Abmaj7(b5) Bbmaj7(b5) Cmaj7(b5)

198

Guit. *8*

Guit. jazz

Pno. *Bbm7/Ab* *Abm9* *Bbm7/Ab* *Abm9* *Bbm7/Ab*

Baixo e.

Bat.

203

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Abm⁹ C^bmaj9(#11) F#m⁹ G#m7/F# F#m⁹

208

Guit.

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

G#m7/F# F#m⁹ G#m7/F# F#m⁹ Amaj9(#11)

213 **B**

Guit.

Guit. jazz *mf*

Pno.

Baixo e.

Bat.

218 **C** repeat 4x latin fill until fade out *Abm⁹*

Guit.

Guit. jazz *f*

Pno. *f*

Baixo e. *f*

Bat. *f*

222 $A\flat m^9$ $A\flat m^9$

Guit. $A\flat m^9$ $A\flat m^9$

Guit. jazz $A\flat m^9$ $A\flat m^9$

Pno. $A\flat m^9$ $A\flat m^9$

Baixo e.

Bat.

224 $A\flat m^9$ $A\flat m^9$

Guit. $A\flat m^9$ $A\flat m^9$

Guit. jazz $A\flat m^9$ $A\flat m^9$ *p*

Pno. $A\flat m^9$ $A\flat m^9$ *p*

Baixo e. $A\flat m^9$ $A\flat m^9$ *p*

Bat. $A\flat m^9$ $A\flat m^9$ *p*

Apêndice 23

$\text{♩} = 120$
med. funk

A

Guitarra de jazz

Piano

Baixo elétrico

Bateria

$\text{♩} = 120$
med. funk

A

5

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

2

7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

9

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B

N.C.

11

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

13

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

4

15

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

C#m7 C#m7

17

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

1. 2. C#m7 C#m7 1. 2.

19 **D** 5

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

21

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

6

23

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Φ Φ **E**

$E7(\frac{9}{5})$ $E7(\frac{9}{5}\sharp 5)$ Am

26

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Φ **E**

Am $G^9(\text{sus}4)$ C/Ab G^{13} Db/Gb F7 $E7(\sharp 5)$

29

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Am Am Am G⁹(sus4) C/A^b Am⁷

32

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F

B^{b7} B⁷ C⁷ F⁷ G^{b7} G⁷(#5) A^{b7} F⁷ G^{b7} G⁷(#5) A^{b7}

35

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F7 Gb7 G7(#5) Abmaj7 Amaj7 Bb7(#5) Eb/B F7 Gb7 G7(#5) Ab7

38

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F7 Gb7 G7(#5) Ab7 F7 Gb7 G7(#5) Abmaj7 Amaj7 Bb7(#5) B7(#5) C7(#9)

41 Db^9 $\text{C}7(\#\text{9})$ Db^9 8^{va} 9

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

44 $\text{C}7(\#\text{9})$ Db^9 $\text{C}7(\#\text{9})$ $\text{Abm}7$ $\text{G}7(\#\text{9})$

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

10

G guitar solo

48 *pick-up para o "B"* Em7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

G

improvised bass line

51

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

55

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Detailed description: This system contains measures 55 through 58. The Guit. jazz part consists of four measures of whole rests. The Pno. part features four measures of chords, each with a bass note indicated by a circled 'e' below the staff. The Baixo e. part has four measures of eighth-note patterns, alternating between a quarter rest and an eighth note. The Bat. part has four measures of eighth-note patterns, with an 'x' mark above each note.

59

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Detailed description: This system contains measures 59 through 62. The Guit. jazz part consists of four measures of whole rests. The Pno. part features four measures of chords, each with a bass note indicated by a circled 'e' below the staff. The Baixo e. part has four measures of eighth-note patterns, alternating between a quarter rest and an eighth note. The Bat. part has four measures of eighth-note patterns, with an 'x' mark above each note.

63 Gm⁷

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

68 Gm⁷

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

73 13

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

H

2.

Gm⁷ Gb⁷ F⁷ Gb⁷ G⁷(#5) Ab⁷ F⁷ Gb⁷ G⁷(#5) Ab⁷

76

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F⁷ Gb⁷ G⁷(#5) Ab⁷maj⁷ A⁷maj⁷ Bb⁷(#5) Eb⁷/B F⁷ Gb⁷ G⁷(#5) Ab⁷

79

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

F7 Gb7 G7(#5) Ab7 F7 Gb7 G7(#5) Abmaj7 Amaj7 Bb7(#5)

82

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B7 Bbm7

piano solo

Bbm7

improvised bass line

86

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

90

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

94

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

98

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

C#m7

102

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

D.S., play "F", "B", "C", "D", al Coda

107

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

1. 2. C#m7 C#m7 Gb7 E7(⁹/_{3 5})

18

P.M.-----

110 Bbm7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

drum solo, open repeat

P.M.-----

112

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

114 19

Guit. jazz Eb7 Ab7 G7 Gb7 F7 Bbm7

Pno.

Baixo e. Eb7 Ab7 G7 Gb7 F7 Bbm7

Bat.

Apêndice 24

♩=176
even eights

Guitarra de jazz

Piano

Baixo elétrico

Bateria

A B♭maj7

mf

improvised bass line

B♭maj7

mf

A

mf

mf

5

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Am⁷/D

B♭maj⁷

Am⁷/D

B♭maj⁷

Am⁷/D

B♭maj⁷

9

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

A/B \flat B \flat maj7 Am7 B \flat maj7

A/B \flat B \flat maj7 Am7 B \flat maj7

A/B \flat B \flat maj7 Am7 B \flat maj7

13

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Am7 D 9 B Dm7

Am7 D 9 p Dm7

Am7 D 9 Dm7 B \flat maj7

p B p

17 $B\flat$ maj7 Am7 $B\flat$ maj7 $B\flat/C$ 3

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

21 F maj7 $B\flat$ maj7 $B\flat$ maj7 Am7 $B\flat$ maj7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

4

25

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B \flat /C Fmaj7 B \flat maj7 Em7(b5)

B \flat /C Fmaj7 B \flat maj7 Em7(b5)

B \flat /C Fmaj7 B \flat maj7 Em7(b5)

solos: A,B
guitar,piano,bass
A,B (x1) to drum solo

29

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

A7(sus4) D7(sus4) B \flat maj7

A7(sus4) D7(sus4) D7 B \flat maj7

A7(sus4) D7(sus4) D7 B \flat maj7

improvised bass line

33

Am⁷/D B^bmaj⁷

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

38

A/B^b B^bmaj⁷ Am⁷ B^bmaj⁷ Am⁷ D⁹

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

43

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Dm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷

Dm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷

Dm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷

47

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

B^bmaj⁷ B^b/C Fmaj⁷ B^bmaj⁷

B^bmaj⁷ B^b/C Fmaj⁷ B^bmaj⁷

B^bmaj⁷ B^b/C Fmaj⁷ B^bmaj⁷

51 B♭maj7 Am7 B♭maj7 B♭/C Fmaj7 B♭maj7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

56 Em7(b5) A7(sus4) D7(sus4) D7 C

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

C

8

open drum solo until cue

60 $B\flat$ maj7 $B\flat$ maj7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e. $B\flat$ maj7 $B\flat$ maj7

Bat.

63 $B\flat$ maj7 $Dm^7(add9)$

Guit. jazz

Pno. $B\flat$ maj7 $Dm^7(add9)$

Baixo e. $B\flat$ maj7 Dm^7

Bat.

Apêndice 25

A play chords with the rhythm of the melody

Chords: Gm^{11} A^b A^{maj7} $A^b m^{13}$ $B^{(add9)}$ $B^b m^7$

pp

Jazz Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

6

Chords: G^b/F F^{maj7}/E D^{maj7}/F^{\sharp} B^b/A D^{maj9} G^b^{maj7} G^b^{maj7}/C Dm^{13}

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

2

11 E_b^{maj7} $G^7(b9)$ $Cm^7(b9)$ $Am^7(b9)$ Em^7 Dm^7 G^{maj9} $A/G\sharp$

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

16 G^{maj9} $A/G\sharp$ G^{maj9} $A/G\sharp$ G^{maj9} $A/G\sharp$ $B^{maj7}(\sharp 11)$ D_b^{maj9}/C $D^{maj9}/F\sharp$

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

ff

ff

ff

ff

21 $D^{\flat}maj^9/C^{\sharp}$ C^{maj7} $D^{\flat}maj^9$ E^{\flat}/D 3

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

25 $D^{\flat}maj^9$ E^{\flat}/D $D^{\flat}maj^9$ E^{\flat}/D $D^{\flat}maj^9$ E^{\flat}/D $D^{\flat}maj^9$ E^{\flat}/D

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

4

29 $D\flat$ maj⁹ $E\flat/D$ $D\flat$ maj⁹ $E\flat/D$ $D\flat$ maj⁹ $E\flat/D$ $C^{13}(\sharp 9)$ **B**

noisy until drum solo starts

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

ff

ff

ff

ff

33 **C**

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

drum solo - build up pattern - open repeat - half time **C**

37



5

J. Gtr.

Pno. *1st time left hand only*

E. Bass *1st time - play melody; D pedal - 2nd x only on head, both times on D.S.*

Dr.

39

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

6

41

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

44

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

46 D⁷(⁹/₅) D

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

D

49 Gm⁷ Bm⁷ Dm⁷ F#m⁷ Fm⁷ Gm⁷ Am⁷ N.C.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

8

52

1. Cm⁷ Dm⁷ Fm⁷ | 2. Cm⁷ Dm⁷ Fm⁷ | E Gm⁷ Bm⁷ N.C.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

1. | 2. | E

55

Dm⁷ F#m⁷ N.C. Cm⁹ N.C. Fm⁹

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

take repeat on D.S. **F** 9

57 Gm7 Fm7 Am7(b6) Fm7 Am7(b6) Fm7 Am7(b6) Fm7

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr. **F**

61 Am7(b6) Fm7 **G**

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr. **G**

10

64

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 64 and 65. The J. Gtr. part is in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 65. The Pno. part is in grand staff (treble and bass clefs) and mirrors the guitar's melody. The E. Bass part is in bass clef, playing a steady eighth-note bass line with a triplet of eighth notes in measure 65. The Dr. part is in drum notation, showing a consistent pattern of eighth notes.

66

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

Detailed description: This system of music covers measures 66 and 67. The J. Gtr. part continues the melodic line from the previous system, featuring a triplet of eighth notes in measure 67. The Pno. part continues to mirror the guitar's melody. The E. Bass part continues with the eighth-note bass line and triplet in measure 67. The Dr. part continues with the eighth-note pattern.

68 D7($\frac{9}{5}$) **H**

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

H

71

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

12

74

guitar improvisation

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

77

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

79 rit. 8^{va} 13

The musical score consists of four staves: J. Gtr. (Jazz Guitar), Pno. (Piano), E. Bass (Electric Bass), and Dr. (Drum). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 79 is marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The J. Gtr. staff features a melodic line with a half note, a quarter note, and an eighth note. The Pno. staff has a chordal accompaniment with a half note and a quarter note. The E. Bass staff has a bass line with a half note and a quarter note. The Dr. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 13 is marked with an '8^{va}' (octave up) instruction and a final chord.

Apêndice 26

Intro $\text{♩} = 75$

Chords: $A\flat\text{maj}7$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7/C$

Guitarra de jazz
 Piano
 Baixo elétrico
 Bateria

A

5 $E\flat6$ $B\flat7/G$ $E\flat6$ $B\flat7/G$ $E\flat6$ $B\flat7/F$ $E\flat6$ $Fm7$ $E\flat/G$ $A\flat\text{maj}7$

Guit. jazz
 Pno.
 Baixo e.
 Bat.

rods on cymbals

9 Gm7 Cm7 Bbm7 Eb7 A♭maj7 Gm7 G♭13 F7 Fm7 B♭7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

13 Eb6 Cm7 A♭maj7 Fm7 B♭7 Eb6 Fm7 Eb/G A♭maj7 Ebmaj7 A7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

18 $A\flat\text{maj}7$ $E\flat/G$ $A\flat\text{maj}7$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $B\flat7(\#9)$ 3

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

22 $E\flat6$ **B** $Cm7$ $B7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat\text{maj}7$

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

4

26

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Chords: Gm7(b5) C7 Fm Db7 Bbm7 Eb7(#5) Ab6 G6 Em7

30

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Chords: A7 D7 G6 Bb7 Eb6 Fm7 Eb/G Abmaj7 Ebmaj7 A7

C brushes

34 $A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $B\flat7$ ♩

Guit. jazz

$A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $B\flat7$

Pno.

$A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $B\flat7$

Baixo e.

Bat.

A solo gui.

38 $E\flat6$ $B\flat7$ $E\flat6$ $Fm7$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $Gm7$ $Cm7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat^{maj7}$ $Gm7$

Guit. jazz

$E\flat6$ $B\flat7$ $E\flat6$ $Fm7$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $Gm7$ $Cm7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat^{maj7}$ $Gm7$ $G\flat^{13}$

Pno.

$E\flat6$ $B\flat7$ $E\flat6$ $Fm7$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $Gm7$ $Cm7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat^{maj7}$ $Gm7$ $G\flat^{13}$

Baixo e.

A

Bat.

43 $G\flat^{13}$ F^7 Fm^7 $B\flat^7$ $E\flat^6$ Cm^7 $A\flat^{maj7}$ Fm^7 $B\flat^7$ $E\flat^6$ Fm^7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

48 $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $E\flat^{maj7}$ A^7 $A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ $A\flat^{maj7}$ $E\flat/G$ F^7 $B\flat^7$

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

53 Eb6 Bb7(#9) Eb6 **B** Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 7

Guit. jazz

Pno. solo pn.
Eb6 Bb7(#9) Eb6 Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Baixo e. Eb6 Bb7(#9) Eb6 Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Bat. **B**

58 Gm7(b5) C7 Fm Db7 Bbm7 Eb7(#5) Ab6 G6 Em7

Guit. jazz

Pno. Gm7(b5) C7 Fm Db7 Bbm7 Eb7(#5) Ab6 G6 Em7

Baixo e. Gm7(b5) C7 Fm Db7 Bbm7 Eb7(#5) Ab6 G6 Em7

Bat.

8

C

62 A⁷ D⁷ G⁶ B^{b7} E^{b6} F^{m7} E^b/G A^bma⁷ E^bma⁷ A⁷ A^bma⁷ E^b/G

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

67 A^bma⁷ E^b/G F⁷ B^{b7} E^{b6} B^{b7} E^{b6} B^{b7} **A** E^{b6} F^{m7}

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

solo bx.

A

72 Eb/G Abmaj7 Gm7 Cm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Gm7 Gb13 F7 Fm7 Bb7 9

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

77 Eb6 Cm7 Abmaj7 Fm7 Bb7 Eb6 Fm7 Eb/G Abmaj7 Ebmaj7 A7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

10

82 B

Guit. jazz $A\flat maj7$ $E\flat/G$ $A\flat maj7$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $B\flat7(\sharp9)$ $E\flat6$

Pno.

Baixo e. $A\flat maj7$ $E\flat/G$ $A\flat maj7$ $E\flat/G$ $F7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $B\flat7(\sharp9)$ $E\flat6$

Bat. B

87 $Cm7$ $B7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat maj7$ $Gm7(\flat5)$ $C7$

Guit. jazz

Pno. $Cm7$ $B7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat maj7$ $Gm7(\flat5)$ $C7$

Baixo e. $Cm7$ $B7$ $B\flat m7$ $E\flat7$ $A\flat maj7$ $Gm7(\flat5)$ $C7$

Bat. brushes

91 11

Fm Db7 Bbm7 Eb7(#5) Ab6 G6 Em7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

94

A7 D7 G6 Bb7 Eb6 Fm7 Eb/G Abmaj7 Ebmaj7 A7

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

12

98

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

A♭maj7 Eb/G A♭maj7 Eb/G F7 B♭7 Eb6 B♭7

A♭maj7 Eb/G A♭maj7 Eb/G F7 B♭7 Eb6 B♭7

A♭maj7 Eb/G A♭maj7 Eb/G F7 B♭7 Eb6 B♭7

102

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Eb6 B♭7 **D** A♭maj7 Eb/G F7 B♭7

Eb6 B♭7 A♭maj7 Eb/G F7 B♭7

Eb6 B♭7 A♭maj7 Eb/G F7 B♭7

D

105 Eb⁶ Bb⁷ Eb⁶ Bb⁷

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

107 Ab^{maj7} Eb/G F⁷ Bb⁷ Eb⁶ Bb⁷

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

110

Chords: Eb⁶ Bb⁷ Ab^{maj7} Eb/G F⁷ Bb⁷

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

113

Chords: Eb⁶ Bb⁷ Eb⁶ Bb⁷ Eb⁶

Guit. jazz

Pno.

Baixo e.

Bat.

Apêndice 27

♩=120

medium fusion with confusion

Electric Guitar

Jazz Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

INTRO Gm7 Cm7 Gm7 Cm7

♩=120

medium fusion with confusion

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

5

Gm7 Cm7 Gm7 Cm7 Gm7

Gm7

10

E. Gtr. Cm7 Gm7 Cm7 Gm7

J. Gtr.

Pno. Cm7 Gm7 Cm7 Gm7

E. Bass Gm7 Cm7 Gm7

Dr.

14

E. Gtr. Cm7 Gm7 Gm7 **A**

J. Gtr. Gm7

Pno. Cm7 Gm7 Gm7

E. Bass Cm7 Gm7 Gm7

Dr. **A**

17 Cm⁷ B Δ ⁷ B \flat m⁷ A^{o7} D^{7(sus9)} 3

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

20 Gm/D B \flat m/D \flat Gm⁷/C

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

23

E. Gtr. Em^7 $D\flat m^7$

J. Gtr. Em^7 $D\flat m^7$

Pno. Em^7 $D\flat m^7$

E. Bass Em^7 $D\flat m^7$

Dr.

25

E. Gtr. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7

J. Gtr. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7

Pno. $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7

E. Bass $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7

Dr.

28 $B\Delta^7$ $B\flat m^7$ $A^{\flat 7}$ $D^7(sus9)$ Gm/D

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

31 $B\flat m/D\flat$ Gm^7/C Em^7 $D\flat m^7$

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

6

Musical score for measures 34-40. The score includes five staves: E. Gtr., J. Gtr., Pno., E. Bass, and Dr. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measure 34 is marked with a box containing 'A' and the chord Gm/D. Chord markings Bbm7 and Gm/D are present above the E. Gtr. and J. Gtr. staves. The Dr. staff shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

Musical score for measures 37-40. The score includes five staves: E. Gtr., J. Gtr., Pno., E. Bass, and Dr. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measure 37 is marked with a box containing 'B'. Measure 38 is marked with a box containing 'B'' and a dotted line above it. Chord markings B and B' are present above the E. Gtr. and Dr. staves. A Gm7 chord marking is present above the Pno. staff. The Dr. staff shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

41 C 7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

44 Am^(b5) Ab⁷/Eb Gm^(maj7) CΔ⁷ F^{ø7} Bb⁺

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

8

49 Ebm7 Abm7 Gm(maj7) D7/F# G/B

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

C'

53 D(sus4) Em7 Am(b5) Ab7/Eb Gm(maj7)

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

56 9

E. Gtr. $C\Delta^7$ $F\flat^{\flat 7}$ $B\flat^+$

J. Gtr. $C\Delta^7$ $F\flat^{\flat 7}$ $B\flat^+$

Pno. $C\Delta^7$ $F\flat^{\flat 7}$ $B\flat^+$

E. Bass $C\Delta^7$ $F\flat^{\flat 7}$ $B\flat^+$

Dr.

59

E. Gtr. $E\flat m^7$ $A\flat m^7$ $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

J. Gtr. $E\flat m^7$ $A\flat m^7$ $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

Pno. $E\flat m^7$ $A\flat m^7$ $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

E. Bass $E\flat m^7$ $A\flat m^7$ $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

Dr.

10

62

B **D**

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

G

Gm7

E. Bass

Gm7

B **D**

Dr.

66

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

Cm7

Gm7

Cm7

E. Bass

Cm7

Gm7

Cm7

Dr.

69 **A** Gm⁷ Cm⁷ B Δ ⁷ Bbm⁷ 11
solo guitarra

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

72 A^{oct7} D^{7(sus9)} Gm/D Bbm/D \flat

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

12

75 Gm⁷/C Em⁷ D^bm⁷

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

78 B^bm⁷ Gm⁷ Cm⁷

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

81 $B\Delta^7$ Bbm^7 A^{o7} $D^7(sus9)$ Gm/D

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

84 $Bbm/D\flat$ Gm^7/C Em^7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

87 D \flat m⁷ B \flat m⁷

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

C

89 G/B D(sus4) Em⁷ Am^(b5) A \flat ⁷/E \flat

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

92 Gm(maj7) CΔ7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

94 Fø7 Bb+ Ebm7 Abm7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

97 $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

E. Gtr. $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

J. Gtr. $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

Pno. $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

E. Bass $Gm(maj7)$ $D^7/F\sharp$

Dr.

99 C' G/B $D(sus4)$ Em^7

E. Gtr. G/B $D(sus4)$ Em^7

J. Gtr. G/B $D(sus4)$ Em^7

Pno. G/B $D(sus4)$ Em^7

E. Bass G/B $D(sus4)$ Em^7

Dr. C'

101 $A_{m(b5)}$ A_{b7}/E_{b} $G_{m(maj7)}$ 17

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

103 $C_{\Delta}7$ $F_{\flat}7$

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

18

105 Bb^+ Ebm^7 Abm^7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

107 $Gm(maj7)$ $D^7/F\#$ **B** G

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

19

A
solo piano
Gm⁷

110

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

113

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

Cm⁷ BΔ⁷ Bbm⁷ A^{ø7} D7(sus9)

116 Gm/D Bbm/Db Gm7/C

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

119 Em7 Dbm7 Bbm7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

122 Gm⁷ Cm⁷ BΔ⁷ Bbm⁷

E. Gtr. - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

J. Gtr. Gm⁷ Cm⁷ BΔ⁷ Bbm⁷

Pno. - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

E. Bass Gm⁷ Cm⁷ BΔ⁷ Bbm⁷

Dr. x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

125 A^{ø7} D7(sus9) Gm/D Bbm/Db

E. Gtr. - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

J. Gtr. A^{ø7} D7(sus9) Gm/D Bbm/Db

Pno. - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

E. Bass A^{ø7} D7(sus9) Gm/D Bbm/Db

Dr. x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

128 Gm7/C Em7 Dbm7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

C

131 Bbm7 solo bateria G/B D(sus4) Em7 Am(b5) Ab7/Eb

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

135 23

Gm(maj7) CΔ7 F°7 Bb+ Ebm7 Abm7 Gm(maj7) D7/F#

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

C'

142 G/B D(sus4) Em7 Am(b5) Ab7/Eb Gm(maj7) CΔ7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

C'

Dr.

147 F^{o7} B^{b+} E^bm⁷ A^bm⁷ G^m(maj⁷) D⁷/F[#]

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

152 **B** **D**
G G^{m7}

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr. **B** **D**

156 Cm7 Gm7 Cm7 25

E. Gtr. J. Gtr. Pno. E. Bass Dr.

159 Gm7 Cm7 BΔ7 Bbm7

A

E. Gtr. J. Gtr. Pno. E. Bass Dr.

162 A^{ø7} D^{7(sus9)} Gm/D B^{bm}/D^b

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

165 Gm⁷/C Em⁷ D^{bm}7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

168 $B\flat m^7$ Gm^7 Cm^7 27

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

171 $B\Delta^7$ $B\flat m^7$ $A^{\flat 7}$ $D^7(sus9)$ Gm/D

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

174 $B\flat m/D\flat$ Gm^7/C Em^7

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

177 $D\flat m^7$ $B\flat m^7$ C'
 G/B

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

180

E. Gtr. *D(sus4) Em⁷ Am(b⁵) Ab⁷/Eb Gm(maj⁷)*

J. Gtr.

Pno. *D(sus4) Em⁷ Am(b⁵) Ab⁷/Eb Gm(maj⁷)*

E. Bass *D(sus4) Em⁷ Am(b⁵) Ab⁷/Eb Gm(maj⁷)*

Dr.

183

E. Gtr. *CA⁷ F^{o7} Bb⁺*

J. Gtr.

Pno. *CA⁷ F^{o7} Bb⁺*

E. Bass *CA⁷ F^{o7} Bb⁺*

Dr.

186 Ebm7 Abm7 Gm(maj7) D7/F#

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

189 B B'

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

193 E \emptyset
G/B 31

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

195

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

197

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

199

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

202

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

204

E. Gtr.

J. Gtr.

Pno.

E. Bass

Dr.

Red

Anexos

Anexo 1

Electric Bass

Abri Bo Janela

Marito Marques

INTRO
F#(add9)

9 F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4) F#(add9) G#m7 C#

17 2. F#(add9) G#m7 C# D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9)

27 F#(add9) F#/A# B F#/C# D#m

34 B(add9) F#(add9)

41 F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4) 1. F#(add9) G#m7 C#

2. F#(add9) G#m7 C# D#m C#(add9) F#(add9)

D#m C#(add9) F#(add9) F#/A# B F#/C# D#m

B(add9) E(add9) F#(add9)

C E(add9) F#(add9)

E(add9) F#(add9)

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

2

PAD Section

Electric Bass

E(add9) C#m9 Cmaj9 Fmaj9 Em7 Dm9

Bass staff with notes for E(add9), C#m9, Cmaj9, Fmaj9, Em7, and Dm9.

Fmaj7/G

Bass staff with notes for Fmaj7/G.

Dm9

F6/G

Bass staff with notes for Dm9 and F6/G, including triplets.

Back to Groove

F#(add9) A3 F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4)

Bass staff with notes for F#(add9), A3, F#(add9), F#(sus4), F#, and F#(sus4).

1. F#(add9) G#m7 C#

2. F#(add9) G#m7 C#

Bass staff with notes for 1. F#(add9) G#m7 C# and 2. F#(add9) G#m7 C#.

B3

D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9) F#(add9) F#/A# B F#/C#

Bass staff with notes for D#m, C#(add9), F#(add9), D#m, C#(add9), F#(add9), F#/A#, B, and F#/C#.

D#m

B(add9)

E(add9)

F#(add9)

Bass staff with notes for D#m, B(add9), E(add9), and F#(add9).

C2 E(add9)

F#(add9)

Bass staff with notes for E(add9) and F#(add9).

E(add9)

F#(add9)

Bass staff with notes for E(add9) and F#(add9).

E(add9)

F#(add9)

E(add9)

Bass staff with notes for E(add9), F#(add9), and E(add9).

Anexo 2

Abri Bo Janela

Marito Marques

INTRO
F#(add9)

9 **A1**
F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4) 1. F#(add9)

15 G#m7 C# | 2. F#(add9) G#m7 C#

21 **B1**
D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9) F#(add9)

28 F#/A# B F#/C# D#m

34 F#/A# B(add9) F#(add9)

41 F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4) 1. F#(add9)

47 G#m7 C# | 2. F#(add9) G#m7 C#

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

B2
 D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9) F#(add9)

F#/A# B F#/C# D#m

F#/A# B(add9) E(add9) F#(add9)

C
 E(add9) F#(add9)

E(add9) F#(add9)

PAD Section
 E(add9) C#m9 Cmaj9 Fmaj9 Em7 Dm9

Back to Groove
 Fmaj7/G 6 Dm9 2 F6/G F#(add9) 2

F#(add9) F#(sus4) F#

F#(sus4) 1. F#(add9)

G#m7 C# 2. F#(add9) G#m7 C#

D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9) F#(add9)

F#/A# B F#/C# D#m

F#/A# B(add9) E(add9) F#(add9)

C2 E(add9) F#(add9)

E(add9) F#(add9)

E(add9) F#(add9) E(add9)

Anexo 3

Abri Bo Janela

Marito Marques

INTRO
F#(add9)

9 F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4) F#(add9) 1. G#m7 C#

17 2. F#(add9) G#m7 C#

21 **B1** D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9)

27 F#(add9) F#/A# B F#/C#

33 D#m F#/A# B(add9) F#(add9)

41 **A2** F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4) 1. F#(add9) G#m7 C#

2. F#(add9) G#m7 C# **B2** D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9)

F#(add9) F#/A# B F#/C#

D#m F#/A# B(add9) E(add9) F#(add9)

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

Piano

C
E(add9) F#(add9) E(add9) F#(add9)

PAD Section
E(add9) C#m9 Cmaj9 Fmaj9 Em7

Dm9 Fmaj7/G

Dm9 F6/G

Back to Groove
F#(add9) **A3** F#(add9) F#(sus4) F# F#(sus4)

1. F#(add9) G#m7 C# 2. F#(add9) G#m7 C#

B3
D#m C#(add9) F#(add9) D#m C#(add9) F#(add9) F#/A# B F#/C#

D#m F#/A# B(add9) E(add9) F#(add9)

C2
E(add9) F#(add9) E(add9)

F#(add9) E(add9) F#(add9) E(add9)

The musical score consists of several staves. The first staff is a grand staff with treble and bass clefs, showing a simple harmonic accompaniment with chords E(add9), F#(add9), E(add9), and F#(add9). The second staff is a single treble clef staff with a 'PAD Section' box above it, containing chords E(add9), C#m9, Cmaj9, Fmaj9, and Em7. The third staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring chords Dm9 and Fmaj7/G. The fourth staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring chords Dm9 and F6/G. The fifth staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring chords F#(add9), A3, F#(add9), F#(sus4), F#, and F#(sus4). The sixth staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring two first endings: 1. F#(add9) G#m7 C# and 2. F#(add9) G#m7 C#. The seventh staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring chords D#m, C#(add9), F#(add9), D#m, C#(add9), F#(add9), F#/A#, B, and F#/C#. The eighth staff is a grand staff with treble and bass clefs, featuring chords D#m, F#/A#, B(add9), E(add9), and F#(add9). The ninth staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring chords E(add9), F#(add9), and E(add9). The tenth staff is a single treble clef staff with a melodic line, featuring chords F#(add9), E(add9), F#(add9), and E(add9).

Anexo 4

Electric Bass

Allendale Street

Marito Marques

PIANO INTRO
2+2+3

4

add percussion

4

9 ALL BAND
Bb6/9

12 A
Bb6/9

16 Bb6/9

20 1. Ab Bb6/9 to A

26 B 2.
Eb(sus2) Bb(sus2)

30 Eb(sus2) Bb(sus2)

34 C
Bb/D Eb Bb/F Eb/G Bb/Ab Ebmaj7/G Ebmaj7 D7(sus4)

38 Cm7 Eb/F Gm Dm7 Gm7 Gbmaj7 F7(sus4)

41 INTRO

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

2

OPEN GUITAR SOLO

Electric Bass

45 Bb6/9 Gb(add9)/Bb

Drum n bass section

49 Bb6/9 Gb(add9)/Bb

Back to groove

53 Bb6/9 Gb(add9)/Bb

D

58 Bb/D Eb Bb/F Eb/G Bb/Ab Ebmaj7/G Ebmaj7 D7(sus4)

62 Cm7 Eb/F Gm Dm7 Gm7 Gbmaj7 F7(sus4) Bb6/9

OPEN DRUMS SOLO

2

A2

71 Bb6/9

74 Bb6/9

78 Ab

C2

82 Bb6/9 Bb/D Eb Bb/F Eb/G Bb/Ab Ebmaj7/G Ebmaj7

87 D7(sus4) Cm7 Eb/F Gm Dm7 Gm7 Gbmaj7 F7(sus4)

91 Gbmaj7 F7(sus4) Gbmaj7 F7(sus4) Bb

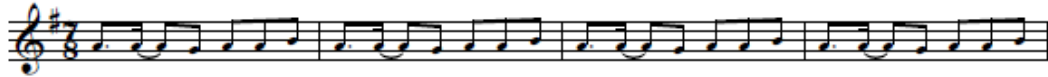
Anexo 5

Alto Saxophone

Allendale Street

Marito Marques

PIANO INTRO
2+2+3



Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

Alto Saxophone

45 **OPEN GUITAR SOLO** **Drum n bass section** **Back to groove** 1. 2.

58 **D**

62 **OPEN DRUMS SOLO** 3 2

71 **A2** **G6**

76 **G6**

80 **G6**

84 **C2**

89 **b**

92 **G**

Anexo 6

Piano

Allendale Street

Marito Marques

PIANO INTRO
2+2+3

add percussion

ALL BAND

A
Bb6/9

B
Eb(sus2) Bb(sus2)

C
Bb(sus2)

to A

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

39 **INTRO**
Bb^{6/9}

Gm Dm⁷ Gm⁷ Gbmaj⁷ F⁷(sus4)

45 **OPEN GUITAR SOLO**
Bb^{6/9} Gb(add9)/Bb

Gb(add9)/Bb

49 **Drum n bass section**
Bb^{6/9} Gb(add9)/Bb

Gb(add9)/Bb

53 **Back to groove**
Bb^{6/9} Gb(add9)/Bb

1. 2.

58 **D**

Bb/D Eb Bb/F Eb/G Bb/Ab Eb(add2)/G Ebmaj⁷ D⁷(sus4) Cm⁷ Eb/F

63 Bb^{6/9}

Gm Dm⁷ Gm⁷ Gbmaj⁷ F⁷(sus4)

69 **OPEN DRUMS SOLO**
Bb^{6/9}

71 A2
Bb6/9

74 Bb6/9 2 2

80 Ab Ab Bb6/9

84 C2

Bb/D Eb Bb/F Eb/G Bb/Ab Eb(add2)/G Ebmaj7 D7(sus4)

88 Gbmaj7 F7(sus4) Gbmaj7 F7(sus4)

Cm7 Eb/F Gm Dm7 Gm7 Gbmaj7 F7(sus4) Gbmaj7 F7(sus4)

92 Gbmaj7 F7(sus4) Bb

Anexo 7

Electric Bass

Alone

Marito Marques

DRUMS INTRO

INTRO ALL BAND

Fm⁷ Eb/F 4

7 Db/F G⁷(^{♯9}/_{♯5}) C⁷(^{♯9}/_{♯5}) Eb F(sus4)

12 **A** Fm⁷ Eb/F 4

16 Db/F G⁷(^{♯9}/_{♯5}) C⁷(^{♯9}/_{♯5}) Eb F(sus4)

21 **A2** Fm⁷ Eb/F 4

25 Db/F G⁷(^{♯9}/_{♯5}) C⁷(^{♯9}/_{♯5}) Eb F(sus4)

30 **B** Eb/G Abmaj⁷ Db(add9) Eb/G Db(add9)/Ab

34 Eb/F Db/Eb Dbmaj⁷ Cm⁷ Bb(sus2) **To Coda**

39 **SOLO 1** Cm⁷ Bb/C Bb/Ab Ab Bb

43 Cm⁷ Bb/C Bb/Ab 1. Ab Bb 2. G⁷(^{♯5})

48 **BRIDGE 1** Fm⁷ Eb/F 4

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

Electric Bass

52 Db/F $\text{G}^7(\frac{\sharp 9}{\flat 5})$ $\text{C}^7(\frac{\sharp 9}{\flat 5})$ Eb $\text{F}(\text{sus}4)$

57 **SOLO 2**
 Fm^7 Eb/F Db/F Eb/F

4 8

65 **SOLO 3**
 Gm^7 F/G

4

69 Ebmaj^7 $\text{A}^7(\sharp 5)$ $\text{D}^7(\sharp 9)$

73 **CHASES** Cm^7 Bb/C Bb/Ab Ab Bb **LAST** Cm^7 $\text{Ab}(\text{add}9)/\text{C}$

81 **BRIDGE 2** Fm^7 Eb/F **D.S. al Coda**
 to A1,2 & B just 1 time

p *f*

85 **CODA with SAX FILLS** Fm^7 Eb Dbmaj^7 Eb 1. 2.

94 Fm^7 Eb Dbmaj^7 $\text{Eb}(\text{sus}2)$

102 Fm^7 Eb Dbmaj^7 $\text{G}^7(\frac{\sharp 9}{\flat 5})$ $\text{C}^7(\frac{\sharp 9}{\flat 5})$ Eb $\text{F}(\text{sus}4)$

Anexo 8

Alto Saxophone

Alone

Marito Marques

DRUMS INTRO **INTRO ALL BAND**

Dm⁷ C/D B \flat /D E7(\sharp ₅) A7(\sharp ₅) C

10 D(sus4) **A** Dm⁷ C/D

15 B \flat /D E7(\sharp ₅) A7(\sharp ₅) C D(sus4)

21 **A2** Dm⁷ C/D B \flat /D

26 E7(\sharp ₅) A7(\sharp ₅) C D(sus4)

30 **B**

34 **To Coda**

SOLO 1

39 Am⁷ G/A G/F F

43 Am⁷ G/A G/F 1. F G 2. E7(\sharp ₅)

BRIDGE 1

48 Dm⁷ C/D B \flat /D E7(\sharp ₅) A7(\sharp ₅) C D(sus4)

SOLO 2

57 Dm⁷ C/D B \flat /D C/D

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

Alto Saxophone

65 **SOLO 3**
 Em⁷ D/E Cmaj⁷ F#7(#5) B7(#9)

73 **CHASES** Am⁷ G/A G/F F G **LAST** Am⁷ **2** F(add9)/A

81 **BRIDGE 2** Dm⁷ C/D **D.S. al Coda** to A1,2 & B just 1 tir

85 **CODA with SAX FILLS** Dm⁷ C Bbmaj⁷ C 1. 2.

94 Dm⁷ C Bbmaj⁷ C(sus2)

102 Dm⁷ C Bbmaj⁷

108 E7(#9) A7(#9) C D(sus4)

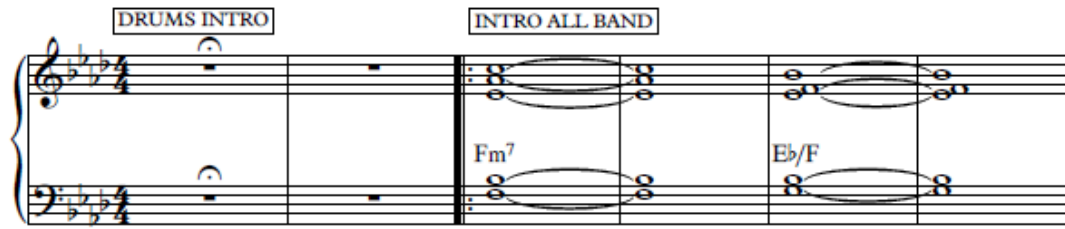
Anexo 9

Piano

Alone

Marito Marques

DRUMS INTRO INTRO ALL BAND

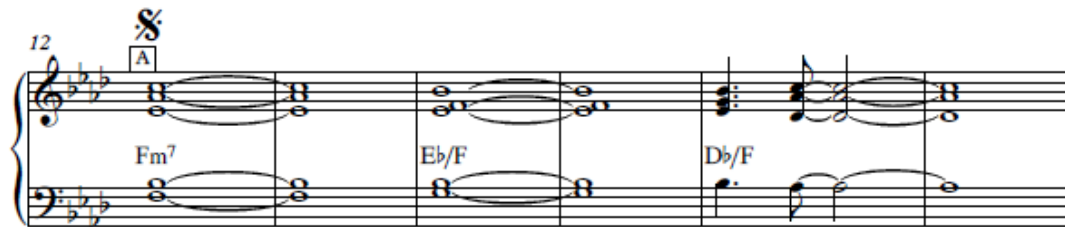


7



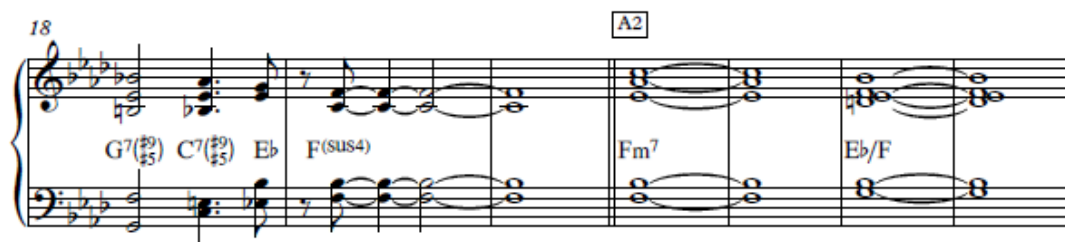
12

A

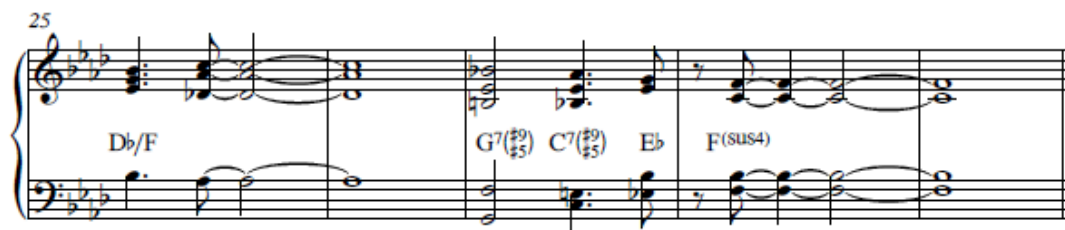


18

A2



25



Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

30 **B**

30 **B**

Eb/G Abmaj7 Db(add9) Eb/G Db(add9)/Ab

34 **To Coda**

34 **To Coda**

Eb/F Db/Eb Dbmaj7 Cm7 Bb(sus2)

39 **SOLO 1**

Cm7 Bb/C Bb/Ab Ab Cm7 Bb/C Bb/Ab Ab Bb G7(#5)

39 **SOLO 1**

Cm7 Bb/C Bb/Ab Ab Cm7 Bb/C Bb/Ab Ab Bb G7(#5)

48 **BRIDGE 1**

48 **BRIDGE 1**

Fm7 Eb/F Db/F

54

54

G7(#9/5) C7(#9/5) Eb F(sus4)

57 **SOLO 2**

Fm7 Eb/F Db/F Eb/F

57 **SOLO 2**

Fm7 Eb/F Db/F Eb/F

65 **SOLO 3**

Gm7 F/G Ebmaj7 A7(#5) D7(#9)

65 **SOLO 3**

Gm7 F/G Ebmaj7 A7(#5) D7(#9)

73 **CHASES** **LAST**

Cm7 Bb/C Bb/Ab Ab Bb Cm7 Ab(add9)/C

73 **CHASES** **LAST**

Cm7 Bb/C Bb/Ab Ab Bb Cm7 Ab(add9)/C

Piano

D.S. al Coda ³

81 BRIDGE 2

to A1,2 & B just 1 time

Musical notation for measures 81-84. Measure 81 starts with a piano (*p*) dynamic and an Fm7 chord. Measure 82 features an Eb/F chord. Measure 83 begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines.

CODA with SAX FILLS

Musical notation for measures 85-88. Measure 85 starts with a Coda symbol. The chords are Fm7, Eb, and Dbmaj7. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines.

Musical notation for measures 89-95. Measure 89 starts with an Eb chord. Measures 90-91 are marked with first and second endings. Measure 92 features an Fm7 chord. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines.

Musical notation for measures 96-101. Measure 96 starts with an Eb chord. Measure 97 features a Dbmaj7 chord. Measure 98 features an Eb(sus2) chord. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines.

Musical notation for measures 102-106. Measure 102 starts with an Fm7 chord. Measure 103 features an Eb chord. Measure 104 features a Dbmaj7 chord. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines.

Musical notation for measures 107-110. Measure 107 features a G7(#9) chord. Measure 108 features a C7(#9) chord. Measure 109 features an Eb chord. Measure 110 features an F(sus4) chord. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines.

Anexo 10

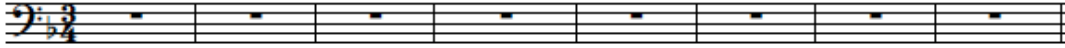
Electric Bass

Carta para Casa

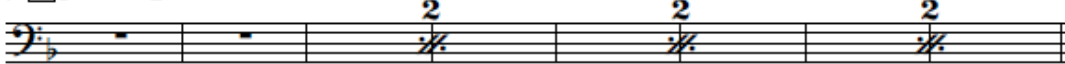
Marito Marques

INTRO

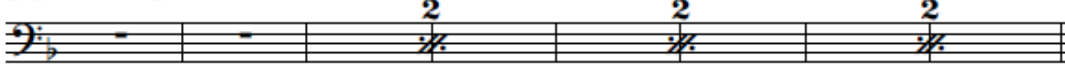
F B \flat F B \flat F B \flat F B \flat



9 **A** F(add9) B \flat (add9)

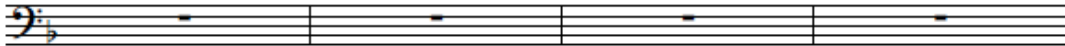


17 F(add9) B \flat (add9)



B

25 F C(sus4)/E B \flat (add9)/D F C(sus4)/E B \flat (add9)/D



29 Dm 7 C/E B \flat (add9)/F Gm 7 F/A Bm 7 (b5) B \flat (add9)



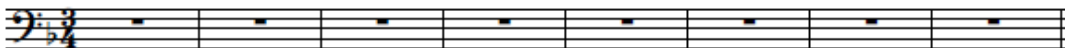
BRIDGE

34 F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9)



SOLO

43 F(add9)/A B \flat (add9) C Dm 7 F(add9)/A B \flat (add9) C



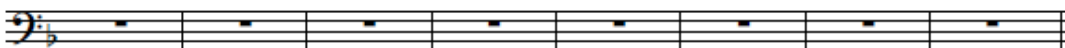
F(add9)/A B \flat (add9) C Dm 7 B \flat (add9) Gm 7 Em 7 (b5) A 7 A/G



60 **A2** F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9)



68 F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9)



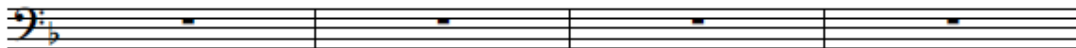
Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

2

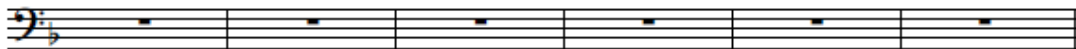
B2

Electric Bass

76 F C(sus4)/E B \flat (add9)/D F C(sus4)/E B \flat (add9)/D



80 Dm 7 C/E B \flat (add9)/F Gm 7 F/A Bm 7 (\flat 5) B \flat (add9)



86 F(add9) B \flat (add9)/F F(add9)



CODA

90 E \flat (add9) F E \flat B \flat F

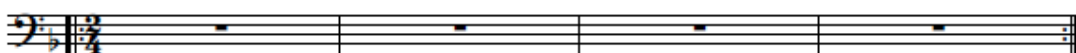


94 E \flat B \flat F rit. E \flat B \flat



98 **KALIMBA/GUITAR AFRO PATTERN**

OPEN



ALL BAND OPEN

102 F



106



Anexo 11

Alto Saxophone

Carta para Casa

Marito Marques

INTRO
 D G D G D G D G

A
 9 D(add9) G(add9)

17 D(add9) G(add9)

25 **B** D A(sus4)/C# G(add9)/B D A(sus4)/C# G(add9)/B

29 Bm7 A/C# G(add9)/D Em7 D/F# G#m7(b5) G(add9)

BRIDGE
 34 D(add9) G(add9) D(add9) G(add9) D(add9) G(add9) D(add9) G(add9)

SOLO
 43 D(add9)/F# G(add9) A Bm7 D(add9)/F# G(add9) A

D(add9)/F# G(add9) A Bm7 G(add9) Em7 C#m7(b5) F#7 F#/E

51

A2
 60 D(add9) G(add9)

68 D(add9) G(add9)

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

2 Alto Saxophone

76 B2 D A^(sus4)/C# G^(add9)/B D A^(sus4)/C# G^(add9)/B

80 Bm⁷ A/C# G^(add9)/D Em⁷ D/F# G#m⁷(b5) G^(add9)

86 D^(add9) G^(add9)/D D^(add9)

90 CODA C^(add9) D C G D

94 C G D rit. C G

98 KALIMBA/GUITAR AFRO PATTERN OPEN D ALL BAND OPEN 3 3

106 2

The musical score is written for Alto Saxophone in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 76-79) features a sequence of chords: D A(sus4)/C#, G(add9)/B, D A(sus4)/C#, and G(add9)/B. The second staff (measures 80-85) continues with Bm7 A/C#, G(add9)/D, Em7 D/F#, G#m7(b5), and G(add9). The third staff (measures 86-89) has D(add9), G(add9)/D, and D(add9). The fourth staff (measures 90-93) is marked 'CODA' and contains C(add9), D, C, G, and D. The fifth staff (measures 94-97) has C, G, D, followed by a 'rit.' section with C and G, and a fermata over the final G. The sixth staff (measures 98-105) is marked 'KALIMBA/GUITAR AFRO PATTERN' and 'ALL BAND OPEN', showing a 3-measure rest followed by an 'OPEN' instruction, a D chord, another 3-measure rest, and 'ALL BAND OPEN'. The seventh staff (measures 106-109) starts with a 2-measure rest followed by a melodic line: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Anexo 12

Carta para Casa

Marito Marques

INTRO

F B \flat F B \flat F B \flat F B \flat

A

9 F(add9) B \flat (add9) 2 2 2

17 F(add9) B \flat (add9) 2 2 2

25 **B1** F C(sus4)/E B \flat (add9)/D F C(sus4)/E B \flat (add9)/D

29 Dm7 C/E B \flat (add9)/F Gm7 F/A Bm7(b5) B \flat (add9)

BRIDGE

34 F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9) F(add9) B \flat (add9)

SOLO

43 F(add9)/A B \flat (add9) C Dm7 F(add9)/A B \flat (add9) C

F(add9)/A B \flat (add9) C Dm7 B \flat (add9) Gm7 Em7(b5) A7 A/G

51

A2

60 F(add9) B \flat (add9) 2 2 2

68 F(add9) B \flat (add9) 2 2 2

76 **B2** F C(sus4)/E B \flat (add9)/D F C(sus4)/E B \flat (add9)/D

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

2

Guia

80 Dm⁷ C/E B^b(add9)/F Gm⁷ F/A Bm⁷(b5) B^b(add9)

86 F(add9) B^b(add9)/F F(add9)

90 CODA Eb(add9) F Eb B^b F Eb B^b F Eb B^b rit.

98 Muted Guitar KALIMBA/GUITAR AFRO PATERN OPEN Mambo Piano

102 ALL BAND OPEN

106

Anexo 13

Guia 1

Zapal Lampe | Nie Czekaj

Marito Marques

INTRO
Db

5 **A1**
Db

9

15 **INTRO 2**
Db

19 **A2** Db

23

30 **INTRO 3**
Db

34 **Bridge**
Gbmaj7 Fm7

38 Gbmaj7 Fm7 Amaj7/B G7(#11)

42 Gbmaj7 Fm7 **To Coda**

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

46 **Break down** Db/Eb E/F# **to A1**

52 **pick up to solo** Ebm9 Gbmaj7 Ab Bbm7

58 Ebm9 Gbmaj7 Ab Bbm7 Ebm9

64 **PAD GROOVE** Ebm9 Ab/Bb

72 Ebm9 Ab/Bb

80 **OPEN DRUM SOLO** Db

84 Db Gb Db

88 Db Gb Fb Cb Db **D.S. al Coda**

93 **ENDING** Db/Eb E/F# **bass groove**

99

103 Ebm7 rit. Gb 2 Db/F

Anexo 14

Alto Saxophone

Zapal Lampe | Nie Czekaj

Marito Marques

INTRO
B \flat

5 **A1** B \flat

9

INTRO 2
B \flat

15

19 **A2** B \flat

23

INTRO 3
B \flat

27

Bridge
E \flat maj 7 Dm 7

34

38 E \flat maj 7 Dm 7 E 7 (#11) F#maj 7 /G#

42 E \flat maj 7 Dm 7 **To Coda** B \flat /C **Break down**

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

Alto Saxophone

48 C#/D# to A1

54 **OPEN SOLOS**

Cm⁹ Ebmaj⁷ F Gm⁷ Cm⁹ Ebmaj⁷ F Gm⁷ Cm⁹

64 **PAD GROOVE**

Cm⁹ 3 F/G 3 Cm⁹ 3 F/G 3

80 **OPEN DRUM SOLO**

Bb

84 Bb Eb Bb

88 Bb Eb Db Ab Bb **D.S. al Coda**

93 **ENDING**

Bb/C C#/D# bass groove

99 Bb

103 **rit.** Eb Bb/D

Anexo 15

Guia 2

Zapal Lampe | Nie Czekaj

Marito Marques

INTRO
Db

5 **A1**
Db

9

15 **INTRO 2**
Db

19 **A2** Db

23

30 **INTRO 3**
Db

34 **Bridge**
Gb Fm7

38 Gbmaj7 Fm7 Amaj7/B G7(#11)

42 Gbmaj7 Fm7 **To Coda**

Copyright © 2013 Marito Marques by GMP Productions. All rights reserved

2

Break down

Guia 2

46 Db/Eb E/F# 1. to A1 B 2. pick up to solo

OPEN SOLOS

54 Ebm9 Gbmaj7 Ab Bbm7 Ebm9 Gbmaj7 Ab Bbm7 Ebm9

PAD GROOVE

64 Ebm9 Ab/Bb

72 Ebm9 Ab/Bb

OPEN DRUM SOLO

80 Db Db

84 Db Gb Db

88 Db Gb Fb Cb Db D.S. al Cod



93 Db/Eb E/F# bass groove

ENDING

99 Db Ebm7 Gb Db/F rit. 2

Pintassilgo

Bass

Marito Marques & Carlos Garcia

♩ = 115

5

8

A Bm⁹

10

12

B Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B Bm⁷ Am⁷ Bb/Ab E/F# Fmaj7(#11)

16

Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ G/B F#7(#9) Bm⁷ Em⁹ F#7(#5) Bm¹¹

20

C

Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B

23

Bm⁷ Am⁷ Bb/Ab E/F# Fmaj7(#11) Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷

26

G/B F#7(#9) Bm⁷ Em⁹ F#7(#5) Bm¹¹

29

D Gmaj⁷ A¹³ Bm¹¹ Gmaj⁷ A¹³

34

Bm¹¹ **E** Bbmaj⁷ Am⁷ G(add9)/B

V.S.

2

Bass

37 B♭maj⁷ B♭/D D♭maj⁷(#9) Gm¹¹ Dm¹¹

40 E♭maj⁷/F B♭maj⁷ Am⁷ Fmaj⁷/G B♭/A♭

43 D(sus²) **F** Bm¹¹

49 C Bm¹¹

52 C

55 B♭maj⁷ Am⁷ Gm⁷ Em⁹

59 E/F# Fmaj⁷/G F#maj⁷/G#

62 Gmaj⁷/A Bm¹¹

65 **G**

69

73

Bass

3

77

80 *8va*

Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B Bm⁷ Am⁷ Bb/A^b E/F[#]

83 *8va*

F[#]maj⁷([#]11) Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ G/B F[#]7([#]9)

86 **8**

Bm⁷ Em⁹ F[#]7([#]5) Bm¹¹

98

103

107 **7**

117

121 **3**

125 **3** **6**

Anexo 17

Pintassilgo

Sax

Marito Marques & Carlos Garcia

$\text{♩} = 115$

4

7 **A** 4

12 **B** Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B Bm⁷ Am⁷ B^b/A^b E/F[#] Fmaj⁷(#11)

16 Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ G/B F[#]7(#9) Bm⁷ Em⁹ F[#]7(#5) Bm¹¹

20 **C** Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B

23 Bm⁷ Am⁷ B^b/A^b E/F[#] Fmaj⁷(#11) Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ G/B F[#]7(#9)

27 Bm⁷ Em⁹ F[#]7(#5) Bm¹¹ **D** Gmaj⁷ A¹³

31 Bm¹¹ Gmaj⁷ A¹³

34 Bm¹¹ **E** Bbmaj⁷ Am⁷ G(add9)/B

V.S.

Sax

37 $B\flat$ maj⁷ $B\flat/D$ $D\flat$ (maj⁷) $\sharp 9$ G m¹¹ D m¹¹ $E\flat$ maj⁷/ F

41 $B\flat$ maj⁷ A m⁷ F maj⁷/ G $B\flat/A\flat$ D (sus²) **3**

47 **F** B m¹¹ C B m¹¹ C

55 $B\flat$ maj⁷ A m⁷ G m⁷ E m⁹ $E/F\sharp$ F maj⁷/ G $F\sharp$ maj⁷/ $G\sharp$ G maj⁷/ A B m¹¹

65 **G**

68

71

74

77

80 B m⁹ E/B B m⁷ C/B B m⁷ A m⁷ $B\flat/A\flat$ $E/F\sharp$ F maj⁷($\sharp 11$)

84 $B\flat$ maj⁷ A m⁷ G m⁷ A m⁷ $B\flat$ maj⁷ G/B $F\sharp$ ($\sharp 9$) B m⁷ E m⁹ $F\sharp$ ($\sharp 5$) B m¹¹

88



91



94



97



100



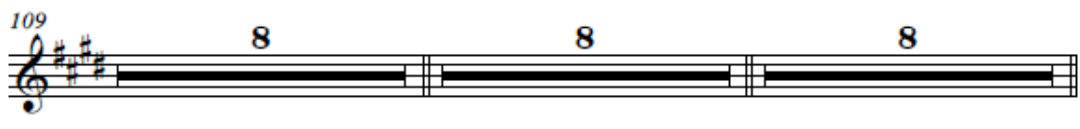
103



106



109



133



Anexo 18

Pintassilgo

Piano

Marito Marques & Carlos Garcia

$\text{♩} = 115$

5

8 **A** Bm⁹ **B** Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B Bm⁷ Am⁷ B^b/A^b E/F# f#maj7(#11)

16 Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ G/B F#7(#9) Bm⁷ Em⁹ F#7(#9) Bm¹¹

20 **C** Bm⁹ E/B Bm⁷ C/B Bm⁷ Am⁷ B^b/A^b E/F#

$\text{♩} = 115.000031$

24 f#maj7(#11) Bbmaj⁷ Am⁷ Am⁷ Bbmaj⁷ G/B F#7(#9) Bm⁷ Em⁹ F#7(#9) Bm¹¹

28 **D** Gmaj⁷ A¹³ Bm¹¹ Gmaj⁷ A¹³

V.S.

Piano

34 Bm^{11} **E** $Bbmaj^7$ Am^7 $G^{(add9)/B}$ $Bbmaj^7$ Bb/D

38 $D^{\flat}maj^7(\sharp 9)$ Gm^{11} Dm^{11} $Ebmaj^7/F$ $Bbmaj^7$ Am^7 $Fmaj^7/G$ Bb/A^{\flat}

43 $D^{(sus2)}$ **F** Bm^{11} C Bm^{11} C

55 $Bbmaj^7$ Am^7 Gm^7 Em^9 E/F^{\sharp} $Fmaj^7/G$ $F^{\sharp}maj^7/G^{\sharp}$ $Gmaj^7/A$ Bm^{11}

65 **G**

69

73

77

80 Bm^9 E/B Bm^7 C/B Bm^7 Am^7 Bb/A^{\flat} E/F^{\sharp} $Fmaj^7(\sharp 11)$

Piano

84 Bbmaj7 Am7 Gm7 Am7 Bbmaj7 G/B F#7(#9) Bm7 Em9 F#7(#9) Bm11

88 **9**

101

105

109

113

117

121

125

129 **6**

Anexo 19

Electric Bass

Chuvoso

Marito Marques

♩ = 160 12/8 Feel

Musical staff 1: Bass line with triplets and slurs.

Musical staff 2: Bass line with triplets and slurs.

Musical staff 3: Bass line with triplets and slurs, chord changes: **A** D \flat maj \flat 9 Cm \flat 7 D \flat maj \flat 9 C(add \flat 9)/E fill...

Musical staff 4: Bass line with triplets and slurs, chord changes: D \flat maj \flat 9 Cm \flat 7 D \flat maj \flat 9 C(add \flat 9)/E fill...

Musical staff 5: Bass line with triplets and slurs, chord changes: **A1** D \flat maj \flat 9 G \flat 7/C A \flat 13

Musical staff 6: Bass line with triplets and slurs, chord changes: F(add \flat 11add \flat 9)/A A \flat 13 F(add \flat 11add \flat 9)/A A \flat 13 fill...

Musical staff 7: Bass line with triplets and slurs, chord changes: **A2** D \flat maj \flat 9 G \flat 7/C A \flat 13

Musical staff 8: Bass line with triplets and slurs, chord changes: F(add \flat 9)/A A \flat 13 F(add \flat 9)/A A \flat 13

2

Electric Bass

B BRIDGE



32



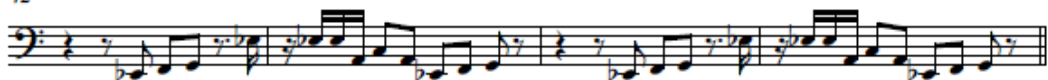
35



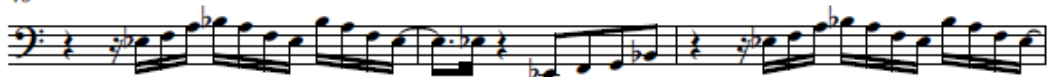
C CORO
F13



42



46



49

12/8 Feel



D solo
52 D \flat maj9 Cm7 D \flat maj9 C(add9)/E D \flat maj9 Cm7 D \flat maj9 C(add9)/E



Electric Bass

3

60 **A1** D^bmaj⁹ G^{ø7}/C A^b13

64 F(add11add9)/A A^b13 F(add11add9)/A A^b13

68 **A2** D^bmaj⁹ G^{ø7}/C A^b13

72 F(add9)/A A^b13 F(add9)/A E⁺/G^b fill...

CORO

76 **E** F¹³

80 F¹³

84 F¹³

87

Anexo 20

Chuvoso

Piano

Marito Marques

♩ = 116 12/8 Feel

A

6 D \flat maj \flat Cm 7 D \flat maj \flat C(add 9)/E D \flat maj \flat Cm 7 D \flat maj \flat C(add 9)/E

A1
14 D \flat maj \flat G $^{\flat}7$ /C A \flat 13 F(add11add 9)/A A \flat 13 F(add11add 9)/A A \flat 13

A2
22 D \flat maj \flat G $^{\flat}7$ /C A \flat 13 F(add 9)/A A \flat 13

F(add 9)/A A \flat 13 **BRIDGE**
28 **B**

CORO

38 **C**

Musical notation for measures 38-39. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A chord symbol 'F13' is indicated in the first measure.

Musical notation for measures 40-41. The right hand continues with the complex rhythmic pattern, and the left hand accompaniment remains consistent.

Musical notation for measures 42-43. Similar to the previous system, it features a grand staff with complex right-hand figures and a steady left-hand accompaniment. A chord symbol 'F13' is present in the first measure.

Musical notation for measures 44-45. The right hand pattern continues, and the left hand accompaniment is consistent with the previous systems.

Musical notation for measures 46-47. The right hand pattern continues, and the left hand accompaniment is consistent with the previous systems.

12/8 Feel

Musical notation for measures 48-49. The right hand pattern continues, and the left hand accompaniment is consistent with the previous systems. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

D

bass solo

Piano

3

52 $D\flat\text{maj}9$ Cm^7 $D\flat\text{maj}9$ $C(\text{add}9)/E$

56 $D\flat\text{maj}9$ Cm^7 $D\flat\text{maj}9$ $C(\text{add}9)/E$

60 **A1** $D\flat\text{maj}9$ $G\flat^7/C$ $A\flat^{13}$

64 $F(\text{add}11\text{add}9)/A$ $A\flat^{13}$ $F(\text{add}11\text{add}9)/A$ $A\flat^{13}$

68 $D\flat\text{maj}9$ $G\flat^7/C$ $A\flat^{13}$ F/G $E+/G\flat$

74 F/G $E+/G\flat$

CORO

76 **E**

78

4

Piano

Musical score for piano, measures 80-88. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 80 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 80 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. A chord symbol F^{13} is written below the bass staff. Measure 81 continues the pattern. Measure 82 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 83 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 84 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 85 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 86 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 87 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 88 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. A chord symbol $D^7(\frac{9}{13})$ is written above the treble staff. The word "fill..." is written above the treble staff. The score ends with a double bar line.

Anexo 21

Chuvoso

Marito Marques

♩ = 160 12/8 Feel

6 **A** $D\flat\text{maj}9$ $Cm7$ $D\flat\text{maj}9$ $C(\text{add}9)/E$ $D\flat\text{maj}9$ $Cm7$ $D\flat\text{maj}9$ $C(\text{add}9)/E$

14 **A1** $D\flat\text{maj}9$ $D\flat\text{maj}9$ $G\flat7/C$

17 $A\flat^{13}$ $F(\text{add}11\text{add}9)/A$ $A\flat^{13}$ $F(\text{add}11\text{add}9)/A$ $A\flat^{13}$

22 **A2** $D\flat\text{maj}9$ $D\flat\text{maj}9$ $G\flat7/C$

25 $A\flat^{13}$ $F(\text{add}9)/A$

27 $A\flat^{13}$ $F(\text{add}9)/A$ $A\flat^{13}$

30 **B BRIDGE**

32

35

2 **C** CORO

Guia

38 F¹³



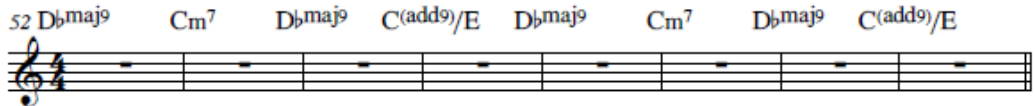
42 F¹³



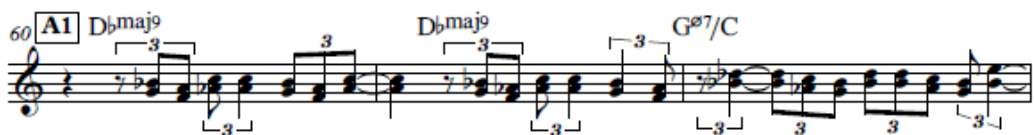
46 12/8 Feel



52 D^bmaj⁹ Cm⁷ D^bmaj⁹ C(add⁹)/E D^bmaj⁹ Cm⁷ D^bmaj⁹ C(add⁹)/E



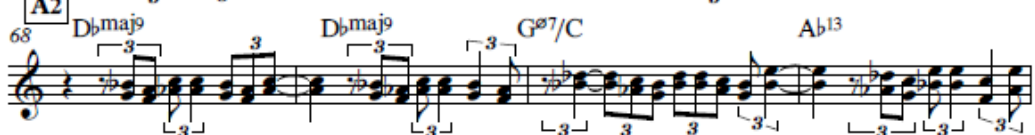
60 **A1** D^bmaj⁹ D^bmaj⁹ G^ø7/C



63 A^b13 F(add11add9)/A A^b13 F(add11add9)/A A^b13



68 **A2** D^bmaj⁹ D^bmaj⁹ G^ø7/C A^b13



72 F/G E⁺/G^b F/G E⁺/G^b



E CORO

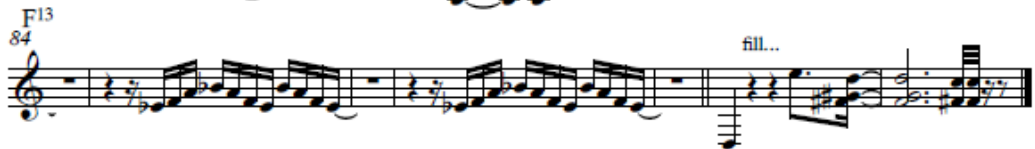
76 F¹³



80 F¹³



84 F¹³ fill...



Anexo 22

Bass Guitar

Na Eira

Marito Marques

$\text{♩} = 92,8$

2 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7

7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 B/F#

11 **A** Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F#

15 Emaj7/G# B/F#

18 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# F#/A#

22 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F#

26 **B** Emaj7/G# B/F#

31 Emaj7/G# Em/G F°/A♭ Cmaj7

37 **C** B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7

44 **D** D C

48 C# Bm/D

V.S.

Bass Guitar

2

51 **E** B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D#

55 Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9)

59 Cmaj7 A/C# B/D# Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9)

63 Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D# Cmaj7 A/C# B/D#

67 Bm/D B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D#

71 Cmaj7 A/C# **F** 2

G

76 D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B

80 D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B

H

84 D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B

88 Cmaj⁹/E Gmaj⁹/B D^bmaj⁹/F G^bmaj⁹/B^b Cmaj⁹/E

91 **I**

Bass Guitar 3

94 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7

102 **J** 2 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F#

108 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G#

112 F#/A# Emaj7/G# B/F# A(sus2)

115 B/F# B/F#

118 **K** E/G# B/F# G#m/B F#7/C# B/D# B/F# C#m11 D#m11 Em11

124 **L** Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E Gb/Bb Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E Gb/Bb

128 **M** Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E Gb/Bb Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E Gb/Bb

132 **N** Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E Gb/Bb Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E Gb/Bb

136 Eb(sus4)/F Bb6/9 D(sus4)/E

Anexo 23

Flute

Na Eira

Marito Marques

$\text{♩} = 92,8$

2 4 4

11 B/F# **A** Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F#

15 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G#

19 B/F# Emaj7/G# F#/A# Emaj7/G# B/F#

23 Emaj7/G# B/F#

27 **B** Emaj7/G# B/F#

31 Emaj7/G# Em/G fill F°/Ab 2

37 **C** 8

45 **D**

50 **E** B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D#

55 Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D#

60 Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C#

65 B/D# Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7

70 A/C# B/D# Cmaj7 A/C# **F** 4

76 **G** D♭maj9/F G♭maj9/B♭ Cmaj9/E Gmaj9/B D♭maj9/F G♭maj9/B♭ Cmaj9/E Gmaj9/B

80 D♭maj9/F G♭maj9/B♭ Cmaj9/E Gmaj9/B D♭maj9/F G♭maj9/B♭ Cmaj9/E Gmaj9/B

84 **H** D♭maj9/F G♭maj9/B♭ Cmaj9/E Gmaj9/B D♭maj9/F G♭maj9/B♭

87 Cmaj9/E Gmaj9/B Cmaj9/E Gmaj9/B D♭maj9/F G♭maj9/B♭ Cmaj9/E

91 **I**

B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7

94 laid back tempo

101 **J**

B/F# Emaj7/G# B/F#

106

Emaj7/G# B/F# Emaj7/G#

110

B/F# Emaj7/G# F#/A# Emaj7/G#

B/F# A(sus2) B/F#

114

117 **K**

B/F# E/G# B/F# G#m/B F#7/C# B/D#

122 **L**

B/F# C#m11 D#m11 Em11 Eb(sus4)/F Bb9

125

D(sus4)/E Gb/Bb Eb(sus4)/F Bb9 D(sus4)/E Gb/Bb

128 **M**

Eb(sus4)/F Bb9 D(sus4)/E Gb/Bb Eb(sus4)/F Bb9 D(sus4)/E Gb/Bb

Solo

132 **N**

Eb(sus4)/F Bb9 D(sus4)/E Gb/Bb Eb(sus4)/F Bb9 D(sus4)/E Gb/Bb

136

Eb(sus4)/F Bb9 D(sus4)/E

Anexo 24

Na Eira

GUIA

Marito Marques

♩. = 92,8

Chords: Cmaj7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7

7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 B/F#

11 **A** Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F#

17 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# F#/A#

22 Emaj7/G# B/F# Emaj7/G# B/F#

27 **B** Emaj7/G# B/F# **3** Emaj7/G# Em/G F°/A♭

36 **C** Cmaj7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 B(add9)/D# Cmaj7

43 Bmaj7 **D** D C

47 C# Bm/D

2

51 **E** B/D# E(sus9) **GUIA** Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7

54 A/C# B/D# Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D#

57 E(sus9) Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D#

60 Cmaj7 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9)

63 Bm/D B/D# E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D# Cmaj7

66 A/C# B/D# Bm/D B/D# E(sus9) Bm/D B/D#

69 E(sus9) Cmaj7 A/C# B/D#

71 Cmaj7 A/C# **F**

74

G

GUIA

76 $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$

78 $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$

80 $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$

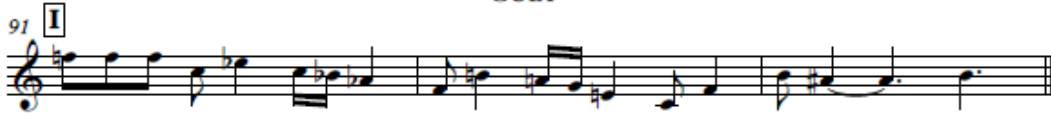
82 $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$

H

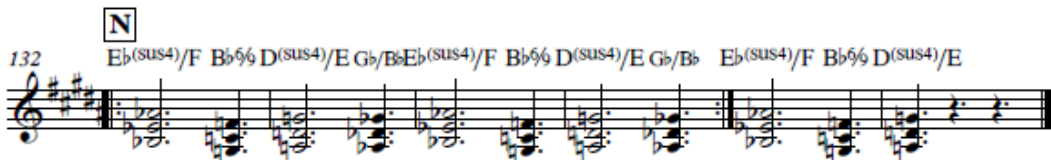
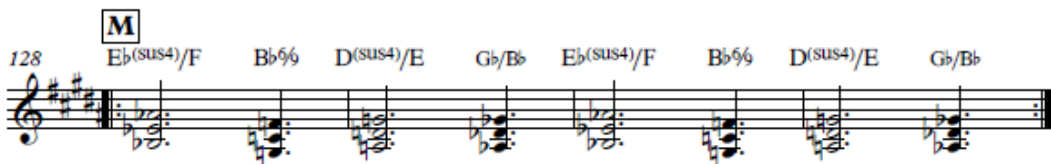
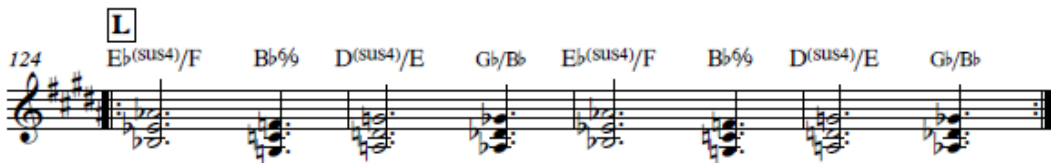
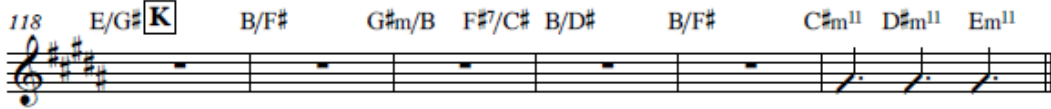
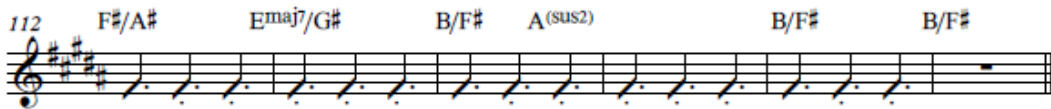
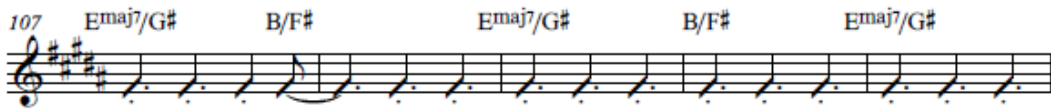
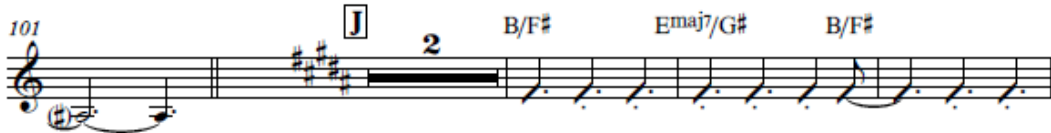
84 $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$

86 $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$

88 $C\text{maj}^9/E$ $G\text{maj}^9/B$ $D\flat\text{maj}^9/F$ $G\flat\text{maj}^9/B\flat$ $C\text{maj}^9/E$



B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 B(add9)/D# Cmaj7 Bmaj7



Anexo 25

Blue Sky

Bass Guitar

Marito Marques

$\text{♩} = 100$ 8va $\text{C}\sharp\text{m}^7$

5

7 **A** E $\text{C}^7(\text{sus}4)/\text{C}\sharp$ $\text{C}\sharp\text{m}^{11}$ E

10 $\text{D}^7(\text{sus}4)/\text{C}$ $\text{C}\sharp\text{m}^{11}$ E

12 $\text{C}\sharp\text{m}^7$

15

17 **B** $\text{C}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}\sharp\text{m}^{11}$ $\text{C}\sharp\text{m}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^{11}$ $\text{C}\sharp\text{m}^7$ $\text{C}\sharp\text{m}(\text{maj}^7)$

20 $\text{A}\sharp\text{m}^{11}$ Amaj^9 $\text{C}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}\sharp\text{m}^{11}/\text{C}\sharp$ Am^7 G^6

23 **C** $\text{C}\sharp\text{m}^7$ fills $\text{F}\sharp\text{m}^{11}$

27 $\text{C}\sharp\text{m}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^{11}$

31 VOCALS

V.S.

35

Measures 35-38: Bass line with eighth notes and quarter notes in a D major key signature.

39

Measures 39-42: Bass line with eighth notes and quarter notes, continuing the melodic pattern.

43

Measures 43-46: Bass line with eighth notes. Chord changes: **D** C#m7, C#%6, *broken fills* Amaj7/C#, C#maj9, *sim...* F#m11/C#, G#m11/C#.

47

Measures 47-50: Bass line with eighth notes. Chord changes: Am11/D, Gmaj9, C#m7, C#%6, Amaj7/C#, C#maj7, Bmaj7, Bbmaj7, E/F#, Bmaj9.

51

Measures 51-53: Bass line with eighth notes. Chord changes: Am11, Gmaj7, C#m7, C#%6, Amaj9/C#, C#maj9.

54

Measures 54-59: Bass line with eighth notes. Chord changes: F#m11, G#m11, Am11, Gmaj9, *slide up*, **3**, *8^{va}* (triplets).

60

Measures 60-62: Bass line with eighth notes. Chord changes: **E** (power chord), C7(sus4)/C#, C#m11, E.

63

Measures 63-64: Bass line with eighth notes. Chord changes: D7(sus4)/C, C#m11.

65

Measures 65-67: Bass line with eighth notes. Chord changes: C#m7, **F** (power chord), A#m11, C#m7, F#m11, C#m7, C#m(maj7).

68

Measures 68-69: Bass line with eighth notes. Chord changes: A#m11, Amaj9, C#m7, A#m11/C#.

70

Measures 70-73: Bass line with eighth notes. Chord changes: Am7, G6, triplets.

Blue Sky

Alto Saxophone

Marito Marques

$\text{♩} = 100$

3 $B\flat m7$

6 $D\flat$ **A** $B\flat 7(sus4)/B\flat$ $B\flat m^{11}$

9 $D\flat$ $C\flat 7(sus4)/B\flat$ $B\flat m^{11}$ $D\flat$

12 $B\flat m7$

15

17 $B\flat m7$ **B** Gm^{11} $B\flat m7$ $E\flat m^{11}$ $B\flat m7$ $B\flat m(maj7)$

20 Gm^{11} $G\flat maj9$ $B\flat m7$ $Gm^{11}/B\flat$ $G\flat m7$ $F\flat 6$

23 **C** 3 7

32 **VOCALS**
freely slide guitar
 $B\flat m7$ $E\flat m^{11}$

2

Alto Saxophone

36 $B\flat m^7$ $E\flat m^{11}$

40 $B\flat m^7$ $E\flat m^{11}$

44 **D** $B\flat m^7$ $B\flat 9/6$ $G\flat maj^7/B\flat$ $B\flat maj^9$ $E\flat m^{11}/B\flat$ $F m^{11}/B\flat$ $G\flat m^{11}/C\flat$ $F\flat maj^9$ $B\flat m^7$ $B\flat 9/6$

49 $G\flat maj^7/B\flat$ $B\flat maj^7$ $A\flat maj^7$ $A\flat maj^7$ $D\flat/E\flat$ $A\flat maj^9$ $G\flat m^{11}$ $F\flat maj^7$

52 $B\flat m^7$ $B\flat 9/6$ $G\flat maj^7/B\flat$ $B\flat maj^9$ $E\flat m^{11}$ $F m^{11}$ $G\flat m^{11}$ $F\flat maj^9$

56 $B\flat m^7$

59 **E** $D\flat$ $B\flat 7(sus4)/B\flat$ $B\flat m^{11}$

62 $D\flat$ $C\flat 7(sus4)/B\flat$ $B\flat m^{11}$

65 $B\flat m^7$ **F** $G m^{11}$ $B\flat m^7$ $E\flat m^{11}$ $B\flat m^7$ $B\flat m(maj7)$

68 $G m^{11}$ $G\flat maj^9$ $B\flat m^7$ $G m^{11}/B\flat$

70 $G\flat m^7$ $F\flat 6$ $D\flat 5(\#11)$

Blue Sky

Marito Marques

$\text{♩} = 100$

3 $C\#m7$

6 **A** E $C7(sus4)/C\#$ $C\#m11$

9 E $D7(sus4)/C$ $C\#m11$ E

12 $C\#m7$

15

17 $C\#m7$ **B** $A\#m11$ $C\#m7$ $F\#m11$ $C\#m7$ $C\#m(maj7)$

20 $A\#m11$ $Amaj9$ $C\#m7$ $A\#m11/C\#$ $Am7$ $G6$

23 **C** 3 7

32 $C\#m7$ freely slide guitar $F\#m11$ VOCALS

36 C^{#m7} F^{#m11}

40 C^{#m7} F^{#m11}

44 **D** C^{#m7} C^{#9} A^{maj7}/C[#] C^{#maj9} F^{#m11}/C[#] G^{#m11}/C[#] A^{m11}/D G^{maj9} C^{#m7} C^{#9}

49 A^{maj7}/C[#] C^{#maj7} B^{maj7} B^bmaj7 E/F[#] B^{maj9} A^{m11} G^{maj7}

52 C^{#m7} C^{#9} A^{maj7}/C[#] C^{#maj9} F^{#m11} G^{#m11} A^{m11} G^{maj9}

56 C^{#m7}

59 **E** E C^{7(sus4)}/C[#] C^{#m11}

62 E D^{7(sus4)}/C C^{#m11}

65 C^{#m7} **F** A^{#m11} C^{#m7} F^{#m11} C^{#m7} C^{#m(maj7)}

68 A^{#m11} A^{maj9} C^{#m7} A^{#m11}/C[#]

70 A^{m7} G⁶ E^{5(#11)}

Anexo 28

Electric Bass

Bird's Shadow

Marito Marques

A Bbm⁹ C°

7 Gbm⁹/Db C° Gbm⁹/Db C° Gbm⁹/Db C° Db(add11add9)
 syncopated groove

B 13 Dbm¹¹ F/Db Dbm¹¹ Ab(add11)/Db Dbm¹¹

19 F/Db Bbm⁹ **C** C⁷(9)

23 syncopated groove Db(add11add9)

D 29 Dbm¹¹ F/Db Dbm¹¹ Slap
 + fill groove + fill groove

33 Ab(add11)/Db Dbm¹¹ F/Db Bbm⁹

E 37 Gb/Bb ♩ = 160 Cb Gb/Bb Cb
 Keep dancing...

41 Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb

2 Gb/Bb Cb Electric Bass Bb Gm 8va Gb/Bb

45

49 Cb Gb/Bb Cb

52 ♩ = 120 F C7(9)

57 Bbm9

62 G C° Gbm9/Db C° Gbm9/Db C° Gbm9/Db C° Gbm9/Db syncopated groove

69 C° Db(add11add9) 3 3 Dbm11 F/Db Dbm11 Ab(add11)/E

74 Dbm11 F/Db Amaj7/C# Dbmaj9

79 H OPEN FREE SOLO

Electric Bass

3

I

81 A^m7/B B A/B Fill E/B Em⁷/B F[#]m⁷/B B

85 A^m7/B B A/B Fill E/B Em⁷/B F[#]m⁷/B B

89 A^m7/B B A/B E/B Em⁷/B Fill F[#]m⁷/B B

93 A^m7/B B A/B E/B Em⁷/B F[#]m⁷/B B

97 A⁶ A^b7(b13) Gmaj7(b5) F[#]7 A⁶ A^b7(b13) Gmaj7(b5) F[#]7

105 A⁶ A^b7(b13) Gmaj7(b5) F[#]7 A⁶ A^b7(b13) Gmaj7(b5) F[#]7

K

114 G^b/B^b C^b G^b/B^b C^b G^b/B^b C^b G^b/B^b

121 C^b B^b G^m 8^{va}

L

124 G^b/B^b C^b G^b/B^b C^b G^b/B^b C^b D^b

Anexo 29

Flute

Bird's Shadow

Marito Marques

2 Ebm^7

5 **A** C^o Gbm^9/Db C^o

9 Gbm^9/Db C^o Gbm^9/Db C^o $D_9(add1)$

13 **B** Dbm^{11} F/Db Dbm^{11} $A_9(add1)/Db$

17 Dbm^{11} F/Db $Bb^9(11)$

21 **C** $D_9(add1)$

29 **D** Dbm^{11} F/Db Dbm^{11} $A_9(add1)/Db$

33 Dbm^{11} F/Db

37 **E** Gb/Bb C^o Gb/Bb C^o $\text{♩.} = 160$

41 Gb/Bb C^o Gb/Bb C^o

V.S.

2
44 Flute
Cb Gb/Bb Cb

47

49 Gb/Bb Cb Gb/Bb

52 Cb C⁷($\flat\flat$) **F** ♩ = 120

58 Bbm⁹

62 **G** C^o Gbm⁹/Db C^o

66 Gbm⁹/Db C^o Gbm⁹/Db Am⁶/C Db(add11add9)

70 Dbm¹¹ F/Db Dbm¹¹ Ab(add11)/Db

74 Dbm¹¹ F/Db Amaj⁷/C# Dbmaj⁹

79 **H** **I**
2 8

92

Flute

3

97 A⁹ **J** A^{b7(b13)} Gmaj7(b5) F#7 A⁹ A^{b7(b13)} Gmaj7(b5) F#7 A⁹

106 A^{b7(b13)} Gmaj7(b5) F#7 A⁹ A^{b7(b13)} Gmaj7(b5) F#7 $\text{♩} = \text{♩} = 160$
C^b D^b

114 G^b/B^b **K** C^b G^b/B^b

117 C^b G^b/B^b C^b

120 G^b/B^b C^b

123 G^b/B^b Fill **L** C^b G^b/B^b C^b C^b D^b G^b/B^b

Anexo 30

Bird's Shadow

Piano

Marito Marques

Chords: $Bb m^9$ **A** C° $G b m^9 / D b$ C°

Chords: $G b m^9 / D b$ $G b m^9 / D b$ $A m^6 / C$ $D b (add11 add9)$

Chords: $D b m^{11}$ $F / D b$ $D b m^{11} 3$ $A b (add11) /$

Chords: $D b m^{11}$ $F / D b$ $B b m^9$

Chords: **C** fourth voicings

Chords: $D b (add11 add9)$

2
29 **D** Dbm11 Piano F/Db Dbm11 Ab(add11)/Db

33 Dbm11 F/Db Bbm9Gb/Bb **E** ♩. = 160 Cb

39 Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb

43 Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb

47

49 Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb

4 **I**
 81 A^{maj7}/B B A/B Piano E/B Em⁷/B F^{#m7}/B B

85 A^{maj7}/B B A/B E/B Em⁷/B F^{#m7}/B B

89 A^{maj7}/B B A/B E/B Em⁷/B F^{#m7}/B B

93 A^{maj7}/B B A/B E/B Em⁷/B F^{#m7}/B B

97 **J** A⁹ A^{b7(b13)} G^{maj7(b5)} F^{#7} A⁹ A^{b7(b13)} G^{maj7(b5)} F^{#7}

105 A⁹ A^{b7(b13)} G^{maj7(b5)} F^{#7} A⁹ A^{b7(b13)} G^{maj7(b5)} F^{#7} **J** = 160

53 $\text{♩} = 120$ $C7(\text{9}\text{11})$ **F**

58 $B\flat m^9$

62 **G** C° $G\flat m^9/D\flat$ C°

66 $G\flat m^9/D\flat$ $G\flat m^9/D\flat$ $A m^6/C$ $D\flat(\text{add}11\text{add}9)$

70 $D\flat m^{11}$ $F/D\flat$ $D\flat m^{11}$ $A\flat(\text{add}11)/D$

74 $D\flat m^{11}$ $F/D\flat$ $A m^7/C\sharp$ $D\flat m^9$

79 **H** OPEN FREE SOLO

Piano 5

114 **K** Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb

118 Gb/Bb Cb Gb/Bb

121 Cb

L Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb Gb/Bb Cb Db

124 -

Anexo 31

Bica

Electric Bass

Marito Marques

Morna Feel $\text{♩} = 80$

3

6 G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

10 **A** **VERSO** G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

14 G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G^bmaj⁷

19 **B** **REFRAO** E^b(sus²)/G A^b9 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷

23 E^b(sus²)/G A^b9 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm⁹

27 **C** G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

31 **D** **VERSO** 2 2 2 2

39 2 2 C⁷/E

2 **BRIDGE** Electric Bass

44 **E** Fm G⁷ Cm Am⁷ C⁷/E

48 Fm G⁷ A

Double time feel

52 F[#]m A F[#]m A F[#]m A F[#]m A G^bmaj⁷

60 **F** **REFRAO** E^b(sus2)/G A^b9 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G

65 A^b9 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G A^b9 Gm⁷ Cm⁷

70 Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G A^b9 Gm⁷

75 **G** **DRUMS SOLO** G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

78 G⁷ Cm G⁷ Cm B^{maj}⁷

Anexo 32

Bica

Acoustic Guitar

Marito Marques

Morna Feel
♩ = 80

6 **A** VERSO

16 **B** REFRAO

21

23

26 **C**

29

31 **D** VERSO

39 C⁷/E

BRIDGE

44 Fm **E** G⁷ Cm Am⁷ C⁷/E Fm G⁷ A

52 **Double time feel** F[#]m A F[#]m A F[#]m A F[#]m A G^bmaj⁷

REFRAO

60 **F** E^b(sus2)/G A^b6/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷

64 E^b(sus2)/G A^b6/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷

68 E^b(sus2)/G A^b6/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶

71 Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G A^b6/6 Gm⁷

DRUMS SOLO

75 **G** G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

78 G⁷ Cm G⁷ Cm B^{maj}⁷

GUIA Bica

Marito Marques

Morna Feel

♩ = 80

G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

6 G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

Accordion

9 G⁷ Cm **A** G⁷ **VERSO** Cm G⁷ Cm

12 G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

15 G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G^bmaj⁷

19 **B** **REFRÃO** E^b(sus2)/G A^b6/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G

24 A^b6/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^{6/6} **C** G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm

2

GUIA

31 **D** **VERSO**

34

36

39 C⁷/E

BRIDGE

44 **Fm** **E** G⁷ Cm Am⁷ C⁷/E Fm G⁷ A

Double time feel

51 F[♯]m A F[♯]m A F[♯]m A F[♯]m

F **REFRAO**

59 A G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G A^b9/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G

65 A^b9/6 Gm⁷ Cm⁷ Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G A^b9/6 Gm⁷ Cm⁷

70 Cm⁶ Cm^(b6) G^bmaj⁷ E^b(sus2)/G A^b9/6 Gm⁷

DRUMS SOLO

75 **G⁷** **G** Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm G⁷ Cm **B**maj⁷